Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage
des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

Achter Jahrgang 1943

Geleitet von Hans Joachim Therstappen



DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Inhalt

Verzeichnis der besprochenen neuen Bücher

(Nur Haupttitel, Name des Besprechenden in Klammern)

Inhaltsverzeichnis

zum

Archiv für Musikforschung, Jahrgang VIII

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage des
Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

8. Jahrgang 1943 Heft 1

Am 27. September 1942 fand an der Ostfront den Heldentod das ordentliche Mitglied des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung

Professor Dr. Herbert Birtner

Das Institut beklagt den Verlust eines seiner besten Mitarbeiter, eines stets arbeitsfreudigen und hilfsbereiten Kameraden. Seine von tiefem Wissen zeugenden Arbeiten berechtigten zu der Hoffnung auf eine reiche, vielseitige Entwicklung seines Schaffens. Sein lauterer Charakter, seine vornehme Gesinnung und seine vorbildliche, aufrechte Haltung ließen die Zusammenarbeit mit ihm zur Freude werden. Er wird unvergessen bleiben.

Staatliches Institut
für Deutsche Musikforschung
Albrecht

Herbert Birtner †

Von Friedrich Blume, Kiel

Am 27. September 1942 ist Dr. Herbert Birtner, außerordentlicher Professor der Musikwissenschaft an der Universität Graz, als Hauptmann und Bataillonsführer, ausgezeichnet mit dem Eisernen Kreuz 2. und 1. Klasse und dem Kriegsverdienstkreuz, im Alter von 42 Jahren in den schweren Abwehrkämpfen bei Woronesch gefallen. Ein ganzer Mann in allem, was er tat. Wie er als Forscher für seine Überzeugung mit unbeugsamer Härte eintrat, so hat er als Soldat für seinen Glauben den ganzen Menschen hingegeben. Er hat das höchste Opfer in jenem Geiste gebracht, den Rilkes Verse beschwören:

„. . . denn immer war's rühmlich,
nicht in der Vorsicht einzelner Sorge zu sein, sondern in einem
wagenden Geiste, sondern in herrlich
gefühlter Gefahr, heilig gemeinsam."

„Unser älteres Herz, ihr Freunde . . .", es klagt. Es klagt über diesen Tod, der viel zu früh ein starkes Leben zerbrach. Mit Herbert Birtner ist ein Mensch von heißer Leidenschaft und von glühendem Lebenswillen abberufen worden. Ein zielbewußter Forscher von hohem Drang nach Wahrheit und Klarheit. Ein überlegener Geist, dem eine seltene Harmonie von Schärfe des Gedankens und Tiefe des Gefühls innewohnte. Ein Musiker von Können und Sicherheit. Ein Lehrer und Redner von feurigem Temperament, mitreißend in seinem Schwung, packend durch die Macht des Wortes, das er wie eine blitzende Klinge zu führen verstand. Ein Kämpfer im Streit der Meinungen, beseelt von dem Mut zur Unbedingtheit, von der Hingabe an die Forderung der Wissenschaft und, auch darin ein wahrhafter Soldat, von Großzügigkeit und Achtung vor dem Gegner. Es gibt wohl selten Gelehrte, denen Kleinlichkeit so gänzlich fremd ist. Die Selbstzucht, mit der er die Kenntnis und die Denkweise anderer würdigte, frei von Neid und falscher Schmeichelei, aber auch ohne jede Nachgiebigkeit, die auf Kosten des eigenen Gewissens gegangen wäre, die Selbstbescheidung, mit der er durch das bessere Argument sich überzeugen zu lassen willig war, die natürliche Wärme, mit der er Menschen und Dinge durchdrang, erfüllten den Freund wie den Gegner mit Sympathie und Respekt. Ein wissenschaftlicher und schöpferischer Eros zwang ihn, jeden Gegenstand, den er ergriff, mit ungeteilter Kraft und Lebendigkeit zu umfassen. Ein ganzer Mann in allem, was er tat. Ein Soldat auch als Forscher, ein Freund auch als Gegner. Ihn rühmen heißt klagen.

„Aber im Rühmen, o Freunde, rühmet den Schmerz auch,
rühmt ohne Wehleid den Schmerz, daß wir die Künftigen nicht
waren, sondern verwandter
allem Vergangenen noch: rühmt es und klagt.
Sei euch die Klage nicht schmählich. Klaget."

Der Schüler Theodor Kroyers hatte im Jahre 1924 in Heidelberg mit einer Dissertation über „Joachim a Burck als Motettenkomponist" promoviert. Damals schon kündigten sich die beiden Arbeitsrichtungen des künftigen Forschers an. Birtner unternahm es, das Werk Joachim a Burcks als Typus, als bezeichnende Äußerungsform seiner Zeit zu interpretieren. Weniger der thüringische Kleinmeister als die Welt, der er angehörte, weniger das musikalische Objekt als der nachlutherische Protestantismus bildete das Ziel der Untersuchung. Die Fragestellung glitt von der Geschichte der Musik auf die Geschichte des Geistes, gesehen von der Musik her. Als scharf umrissenes Ergebnis erschien die Gestalt eines Musikers, dessen Leben und Werk, schwankend zwischen Traditionalismus und Subjektivismus, „sich einzig und allein im Sinne protestantischer Denkformen erfüllt". Im weiteren Umkreise setzte die Marburger Habilitationsschrift von 1930, „Studien zur niederländisch-humanistischen Musikanschauung", den Gedankengang fort. Nur der Teil über Glarean ist im Druck erschienen, zwei andere hat Birtner 1934 und 1935 durch sehr fesselnde Vorträge in Trier und Berlin über „Die Musikanschauung des Erasmus von Rotterdam" und über „Heinrich Isaac und die deutsche Musik" bekanntgemacht. Auf Grund umfassender Kenntnis und exakter Analyse zielen die „Studien" auf den in Musik ausgedrückten Geist der Renaissance, weisen die retrospektive Haltung Glareans nach und zeigen die Bestrebungen auf, die jene erste Welle des Humanismus beseelt hatten. Eine in der Festschrift für Theodor Kroyer 1933 veröffentlichte Arbeit über „Renaissance und Klassik in der Musik" hat das Bild weiterhin durch eine Gegenüberstellung des nordischen Humanismus mit der italienischen Renaissance gerundet. Selbst bis in die technische Problematik hinein hat sich die geistesgeschichtliche Fragestellung erstreckt. Eine Abhandlung über „Die Probleme der spätmittelalterlichen Mensuralnotation" (1929) sucht für die Notation des ausgehenden 15. Jahrhunderts die geistigen Grundgesetze zu erfassen und eine adäquate Wiedergabeform zu finden.

Vom nachlutherischen Protestantismus nahm auch die zweite Forschungsrichtung Birtners ihren Ursprung. Von Joachim a Burck führt ein gerader Weg zu Michael Praetorius und zu Heinrich Schütz. Mehrere Bände der Praetorius-Gesamtausgabe sind aus Birtners sorgfältiger Hand hervorgegangen. Mit Schütz hat sich Birtner intensiv beschäftigt. Daß aus diesem Arbeitsgebiet nur eine Reihe von Vorträgen und kleineren Arbeiten ans Licht getreten ist (sie sind zum Teil in „Musik und Kirche" und in der „Deutschen Musikkultur" erschienen), bleibt tief zu bedauern. Denn sie wie der Kreis der Renaissancearbeiten sind durch Selbständigkeit und Weite der Gedanken ausgezeichnet. Für die Schütz-Pflege hat Birtner als langjähriger Vorsitzender der Neuen Schütz-Gesellschaft mustergültig gewirkt; mit diesem Amt hat er sich auch in weiteren Kreisen ein bleibendes Andenken geschaffen.

Ein so früh vollendetes Leben muß notwendig die schönsten Hoffnungen unerfüllt lassen. Erst 1940 hat Birtner die neugeschaffene Professur für Musikwissenschaft an der Universität Graz angetreten. Mit Einsatz aller Kraft hat er dort ein Institut aufzubauen begonnen und sich der Aufgabe mit aller Lebhaftigkeit seines Wesens angenommen. Als Leiter der Landschaftsstelle für Musik in Graz hat er einer intensiven Erforschung der Musik in der Steiermark die Wege zu

ebnen gesucht. Für eine rechte Würdigung des Steiermärkers Johann Josef Fux und für eine Ausgabe seiner Werke ist er nachdrücklich eingetreten. Aus diesen Bestrebungen ist auch sein (in der „Deutschen Musikkultur" 1942 als letzte Arbeit gedruckter) ausgezeichneter Vortrag über „J. J. Fux und der musikalische Historismus" hervorgegangen. Unerfüllt mußten auch die seit langem mit peinlichster Sorgfalt und liebevoller Hingabe betreuten Ausgabepläne bleiben. Birtner hatte viele Jahre hindurch eine Gesamtausgabe der Werke von Heinrich Isaac vorbereitet und fast völlig zum Druck fertiggestellt. Eine Sammlung der Werke von Pierre de la Rue war bis zu einem hohen Grade der Vollendung vorgeschritten. Es wird eine verpflichtende Aufgabe der deutschen Musikwissenschaft bleiben, die von Birtner vorbereiteten Editionen zu verwirklichen, und ein tiefer Schmerz, diese Pflicht posthum erfüllen zu müssen.

Wesen und Lebensführung des egozentrischen Stubengelehrten haben Herbert Birtner von jeher ferngelegen. Er hat es immer zutiefst als Forderung des Berufsethos empfunden, mit der Wissenschaft dem Leben zu dienen, das aus kompromißloser Forschung Erkannte dem ewigen Strom der deutschen Musik wieder einfließen zu lassen. Mit seltener Bereitwilligkeit hat er sich den gemeinschaftlichen Aufgaben zur Verfügung gestellt, die der deutschen Musikwissenschaft als Zukunftsziele gesetzt sind, auch hierin von soldatischer Kameradschaftlichkeit und vorbildlicher Berufsauffassung. Ein Kämpfer der Wissenschaft. Ein aufrichtiger Freund. Ein streitbarer Gegner. Ein ganzer Mann.

Augustin Pflegers Kieler Universitäts-Oden

Von Friedrich Blume, Kiel

Die vorliegende Abhandlung ist die erweiterte Fassung einer Studie, die das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Kiel zusammen mit einer Abschrift der Pflegerschen Oden Fritz Stein zu seinem 60. Geburtstag am 17. Dezember 1939 überreicht hat.

Am 5. Oktober 1665 wurde in Kiel die „Academia Christiano-Albertina mit fürstlicher Pracht eingeweiht. Ihr Begründer, der Herzog Christian Albrecht von Holstein-Gottorp, verlieh ihr den Wahlspruch *Pax optima rerum*. „Mit einer so ausnehmenden Pracht und Feierlichkeit wurde die Einweihung des neuen cimbrischen Musensitzes in Kiel vollzogen, daß man Ursache hat zu zweifeln, ob jemals anderswo eine dergleichen akademische Solennität vorgefallen, die der gegenwärtigen den Vorzug streitig machen könnte[1]."

Lange Verhandlungen waren der Gründung vorangegangen. Herzog Friedrich III. (1616 bis 1659) hatte schon um 1640 die Errichtung einer Universität ins Auge gefaßt. 1641 richtete er in Gemeinschaft mit König Christian IV. von Dänemark an die in Kiel versammelten Stände die Aufforderung, der Akademiegründung zuzustimmen, da infolge des Krieges die Universitäten in Deutschland so verfallen seien, daß holsteinische Studenten sie nicht mehr mit Sicherheit besuchen könnten. Die Stände hatten finanzielle Bedenken, stimmten aber zu. Kaiser Ferdinand III. erteilte das Patent, es datiert aus Wien vom 26. April 1652.

Herzog Friedrich war ein Mann von hohen geistigen Interessen. Eine „ausnehmende Gelehrsamkeit" wird ihm nachgerühmt[2], er konnte das Alte Testament in der Ursprache lesen. Er hatte in Schloß Gottorp eine berühmte Kunst- und Naturaliensammlung angelegt, das Gebäude mit Bildern von Jürgen Ovens ausstatten lassen und umfangreiche Gartenanlagen geschaffen. Die Gottorper Bibliothek galt als eine der hervorragendsten im nördlichen Deutschland. Ihr Leiter war der Orientalist und Geograph Adam Olearius; er ist durch die Beschreibung bekannt geworden, die er von der Reise einer holsteinischen Gesandtschaft nach Rußland und Persien geliefert hat. Der Herzog umgab sich gern mit Gelehrten, die Pflege aller Wissenschaften war ihm weit mehr als eine Sache äußerlicher Repräsentation.

Die führende wissenschaftliche Anstalt des Landes war das 1565 von Herzog Johann d. Ä. an Stelle des ehemaligen Klosters gegründete Gymnasium in Bordesholm. Es hatte im 30jährigen Krieg schwer gelitten und war von Herzog Friedrich 1635 wiederhergestellt worden. „1639 vermehrte er die Anzahl der Alumnen bis auf 32. Alle drei Jahre wurden die, die zu den höhern Wissenschaften geübt genug waren, auf Universitäten gesandt und unter der Aufsicht geschickter Führer, auch daselbst auf herzogliche Kosten bis zur Vollendung ihres Studirens unterhalten[3]." Der Herzog jedoch beschloß, „dem cimbrischen Ring einen Diamant beizufügen"[4], indem er das Gymnasium in eine Universität verwandelte.

Doch das Ableben des Herzogs (1659), Krieg, Unruhen und mancherlei Widrigkeiten verhinderten die Ausführung des Entschlusses. Herzog Christian Albrecht, der 1659 den Thron be-

---

[1] Des sel. Nic. Hermann Schwarze gesammlete Nachrichten von der Stadt Kiel ... vermehret und herausgegeben von M. Johann Heinrich Fehse, Flensburg 1775, S. 284f. Exemplar der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek Kiel. Im folgenden zitiert als „Fehse". — Herrn Professor Dr. Arthur Haseloff, Kiel, statte ich meinen verbindlichen Dank dafür ab, daß er mich auf diese wertvolle Quelle aufmerksam gemacht und mir auch sonst mit seinem Rat beigestanden hat. Herrn Professor Haseloff verdanke ich auch den Hinweis auf die vielleicht wichtigste, weil direkteste Quelle für die gesamte Universitätsgründung und alles, was damit zusammenhängt, die bisher nicht ausgenutzte Handschrift *S. Rachelii curriculum vitae ab ipso condescriptum et posterorum suorum memoriae relictum. Ex autogr. descr. Claus Henr. Moller, Prof. Hafn. 1777*, Universitäts-Bibliothek Kiel, Cod. Ms. H. 180 (Photokopie der wichtigsten Teile im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel). — Diese Lebensbeschreibung Samuel Rachels, im folgenden zitiert als „Rachel", ist die Quelle, auf die Schwarze und Fehse sich vorwiegend stützen, und die sie teilweise bis in die kleinsten Kleinigkeiten hinein, jedoch in Einzelheiten nicht immer zuverlässig ausschreiben.

[2] Fehse 233. [3] Fehse 233f. [4] Daselbst und so schon Rachel S. 57.

stiegen hatte, sorgte zunächst für das Bordesholmer Gymnasium, nahm aber bald die Pläne seines Vaters wieder auf. Eigene wissenschaftliche Neigungen fehlten ihm, aber er war einer der Fürsten seiner Zeit, die sich gern mit allem repräsentativen Glanz umgaben. Auch von einer Universität erwartete er vor allem eine Vermehrung seines Fürstenruhmes. *Nam, quae, flagrantibus bellis, inter Mavortis furores, inter tubas et tympana, inter faces globosque, atque galearum, hastarumque concursus, inchoari non potuit Academia, eam sublata tempestate, pace reddita, ducali liberalitate, et animo, perficere statuit*[1]. Doch es dauerte bis in das sechste Jahr seiner Regierung, ehe das Projekt zur Ausführung gelangte.

Man hatte geschwankt, ob man Kiel oder Schleswig den Vorzug geben sollte. Schleswig hatte ein berühmtes Gymnasium, aber man trug doch „Bedenken, ob der Hof und die Universität sich auch harmoniren sollten"[2]. Gegen Kiel sprach, daß hier das Leben teurer war, der Adel zusammenströmte und der jährliche *Umbschlagh*[3], eine Art Warenbörse oder Messe, die schon im 15. Jahrhundert bestanden hat und jeweils vom Dreikönigstag (6. Januar) bis Mariae Lichtmeß (2. Februar) abgehalten wurde, die Stadt ohnehin überfüllte[4]. Welche Gesichtspunkte schließlich den Ausschlag für Kiel gegeben haben, wird nicht recht klar. Der Baron und Oberst Alexander Julius Torquato singt in seiner „Inauguratio" einen Panegyrikus auf die Vorzüge Kiels, auf die Stadt, ihre Lage, ihre Umgebung und ihre Bürgerschaft, von deren weiblichem Teil er freilich nicht recht weiß, ob er sie als Vorzug oder als Nachteil für eine akademische Pflanzstätte werten soll: *Neque puellarum deest elegantia, grande bonum, an malum dixerim, nescio, quia hanc nec ablegare ab orbe aut urbe sine insania possumus, et cum periculo retinemus, quia anxiae sollicitudinis, cum sanitas et juventus, et affluentia rerum et molle contubernium in voluptuariam vitam praecipitent; unde naufragia corporis, vitae, famae, atque ipsius mentis*[5]. Er rühmt auch die ausgezeichneten Gelegenheiten zu sportlichen Übungen, die Kiel biete, meint aber, den Ausschlag habe gegeben, daß Herzog Christian Albrecht schließlich „wie von der Bremse (*oestro*) gestochen" worden sei von der Einsicht, daß die außerordentliche Aufgeschlossenheit und Neigung der Kieler Bürger für Wissenschaft und Gelehrte (*ingens civium erga literas ac literatos affectus et alacritas*) die Stadt Kiel zum Sitz der Universität besonders geeignet mache[6]. Wesentlich nüchterner urteilt der hamburgische Gelehrte Nikolaus Hermann Schwarze (oder sein Herausgeber, Johann Heinrich Fehse), „daß der hohe Adel die Ihrigen lieber nach Kiel schicken, auch diese Stadt zu Wasser und zu Lande mit der Zufuhr aller Waren versorget werden konnte". Wenn man dazu hört, wie zäh der Rat um die Erteilung der Gerechtsame — die Universitäten genossen gegenüber ihren Städten die Rechte der Exterritorialität — verhandelt hat, und erfährt, wie bald die unerfreulichsten Zänkereien und Reibereien zwischen den Studenten und der Einwohnerschaft seine Bedenken als gerechtfertigt erscheinen ließen, wird man geneigt sein, an Torquatos hochgestimmter Lobrede einige Abstriche vorzunehmen[7].

Die erste Sorge war die Finanzierung der neuen Universität. Herzog Friedrich hatte zunächst die Einnahmen aus den bei Husum neugewonnenen Kögen hierfür bestimmt[8]. Aber damit nicht, falls Neptun Rache übe[9], eine Wiederholung der Naturkatastrophe von 1634 das wirtschaftliche Fundament der Gründung erschüttere, wurde stattdessen das Amt Bordesholm mit den Kosten belastet und das dortige Gymnasium mit der Universität vereinigt. Außerdem mußten die Ämter Bordesholm, Tondern, Eiderstedt und Dithmarschen ein Kapital für die Versorgung von 48 oder 50 mittellosen Studenten bereitstellen[10].

Das von Graf Adolf IV. um 1240 gegründete, 1530 auf Befehl König Friedrichs von Dänemark säkularisierte und der Stadt Kiel geschenkte Franziskanerkloster wurde der Universität zugewiesen und für ihre Zwecke umgebaut. Jede Fakultät erhielt ihr eigenes Auditorium. Schwarze-Fehse rühmen: „keines davon war dunkel, sondern das Sonnenlicht konnte überall hineindringen"[11]. Dazu kamen ein Sitzungssaal für das Konsistorium und ein Saal für die Bibliothek. Daneben lag das

---

1 . . . *In Cimbrica Chersoneso Academiae . . . Kiloniae fundatae . . . Inaugurationis Panegyrica Descriptio Authore Alexandro Julio Torquato a Frang(ipani) Barone et Colonello, Anno 1666, die 3. Feb.*, S. 36. Exemplar des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Kiel. Im folgenden zitiert als „Torquato".

2 Fehse 247; Schloß Gottorp liegt am Rande von Schleswig.

3 Torquato 51. 4 Fehse 212. 5 Torquato 52. 6 Torquato 53.

7 Über das Für und Wider schon Rachel 58f. Zur Geschichte der Universitätsgründung jetzt auch Otto Scheel in der Festschrift zum 275jährigen Bestehen der Universität Kiel, Leipzig 1940, S. 1ff.

8 Was „Köge bei Husum" auf Lateinisch heißt, sei Liebhabern nicht vorenthalten (Torquato 55): *doti dixerat prope civitatem Husemensem certos fundos, agros, praediaque, omnia, industria humana, quondam Oceano Patri erepta.* Es handelte sich um Ländereien, die bei der großen Sturmflut 1634 verlorengegangen und inzwischen wieder gewonnen worden waren.

9 *Sed ne pulso fugatoque mari, Neptunus de Regni sui possessione, aliquando controversiam moveret*, Torquato 55.

10 Fehse 248, Torquato 55. Die gesamte Finanzierung ist Rachels Werk, vgl. Rachel 60f. und 93f.

11 Arthur Gloy, Aus Kiels Vergangenheit und Gegenwart, Kiel 1926, S. 82. Die Einzelbeschreibungen großenteils schon Rachel 68f.

Konviktsgebäude für die unbemittelten Studenten. „Auf der anderen Seite (hatten die neuen Gebäude) anmuthige Gärten zum Prospect, welche von den spielenden Wellen (des heutigen „Kleinen Kiel") umflossen wurden, worauf sich eine Menge Schwäne befanden, die ihr Futter mit untergetauchten Hälsen in die Tiefe suchten. Jenseit sahe man liebliche Wiesen, grünende Felder"[1] (des damaligen Dorfes Brunswik). Außerdem wurde ein Naturalienkabinett eingerichtet, worin eine „Camera obscura" die größte Merkwürdigkeit bildete. Die Bibliothek setzte sich aus den Beständen des Bordesholmer Gymnasiums (worunter Schwarze-Fehse als seltenste Inkunabeln ein 1409 in Mainz gedrucktes „Lexicon catholicon" und die niedersächsische Bibel von Suffen Arends zu Lübeck, 1494, nennen), der Bücherei des Bischofs Johann von Lübeck-Eutin, Doubletten der Gottorper Hofbibliothek und privaten Stiftungen zusammen; ihr erster Leiter war Samuel Rachel, von dem noch die Rede sein wird.

Mit der Durchführung aller Vorbereitungen und der Verwirklichung der Pläne hatte Herzog Christian Albrecht seinen allmächtigen Minister, den Präsidenten Kielmann (dem von Ferdinand III. das Adelsprädikat von Kielmannsegg verliehen worden war) beauftragt, einen Mann, der in zahlreichen Briefen Zeugnisse seines wissenschaftlichen Interesses und seiner hohen Bildung hinterlassen hat, einen der Gelehrten-Staatsmänner des Jahrhunderts. Kielmann hatte sich als Fachmann den namhaften Samuel Rachel, Professor der Sittenlehre an der Universität Helmstedt, verschrieben und ihm die gesamte Einrichtung der Universität aufgetragen[2]. Rachel, der im März 1665 in Kiel eintraf, hat nach seiner Angabe die gesamte Korrespondenz um die Gründung der Universität geführt, die zukünftigen Professoren berufen, die öffentlichen Ankündigungen verfaßt, die akademischen Statuten entworfen, die wissenschaftlichen Voranschläge gemacht und auch die Lehrpläne ausgearbeitet („wie die Disciplinen zu tractiren wären, und über welche Bücher gelesen werden sollte"). Er hatte die Bauarbeiten zu beaufsichtigen und in Schleswig dem Präsidenten zu berichten. Ihm war auch der Auftrag erteilt worden, die „Historie von der Stiftung und Einweihung der Akademie aufzusetzen und durch den Druck der Nachwelt zu übergeben". Kabalen und Verleumdungen aber brachten Rachel, der offenbar der Spiritus rector des ganzen Unternehmens gewesen ist, um die Frucht seiner Mühen und um den Nachruhm. Ein „auswärtiger Cavalier", der schon genannte Alexander Julius Torquatus a Frangipani, aus Illyrien gebürtig, der sich 1665—1666 am Gottorper Hofe aufgehalten und „vermutlich" der Einweihung der Universität beigewohnt hat, verstand es, sich mit dem Versprechen einzuschmeicheln, „er werde durch seine Beredsamkeit sowohl dem Stifter, als auch der Akademie, einen ewigen Ruhm machen" und erreichte durch Adam Olearius, daß er den Auftrag zur Beschreibung erhielt. Zwar reichte auch Rachel seine „Historia" ein, aber er erhielt sie zurück und überantwortete sie dem Feuer. Nicht einmal eine Vergütung scheint ihm für alle seine Mühen gewährt worden zu sein[3].

---

[1] Fehse 249f.

[2] Hierzu und zu den folgenden, noch unbekannten Zusammenhängen Fehse XIIff. und 284ff., sowie Rachel 52—94. Wie bereits bemerkt, stützt sich Schwarze-Fehses Darstellung vorwiegend auf das *Curriculum vitae* Samuel Rachels, ist aber auch von Torquato nicht unbeeinflußt, wenn auch (Fehse 286) gesagt wird: „So haben wir doch seine Nachricht nicht gebrauchen können, weil dieselbe, nach seiner Absicht, in einer rednerischen und panegyrischen Schreibweise verfertiget, wir aber nur eine kurze historische Erzählung von dem Ursprung der Universität in diesem Buche für unumgänglich nöthig erachtet haben. Wir sind in derselben dem Leitfaden des Hrn. Sam. Rachels gefolget, weil derselbe, wie wir schon gemeldet, bei allem persönlich gegenwärtig gewesen, und das Mehreste also eingerichtet hat, wie es eingerichtet war."

[3] Hierzu insbesondere Rachel 92—94. Samuel Rachel, geb. 1628 in Lunden (Norderdithmarschen), Sohn des Pastors Moritz Rachel (dieser könnte der gleiche sein, dessen Carmen auf den Tod seiner Ehefrau Margarete von Dietrich Buxtehude komponiert und 1667 im Druck herausgegeben worden ist; vgl. meine Studie über „Das Kantatenwerk Buxtehudes", Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1940, S. 21, und Buxtehude-Gesamtausgabe IV, S. 76), Prorektor am Gymnasium zu Frankfurt a. M., 1658 Professor der Sittenlehre in Helmstedt, 1665 Professor des Natur- und Völkerrechtes in Kiel, wo er auch römisches Recht las, 1666 Dr. jur. in Kiel, 1680 Staller in Eiderstedt, gest. 1691. Rachel wurde von dem Herzog von Holstein vielfach in seinen Streitigkeiten mit dem König von Dänemark verwendet. Fehse 333f.; Volbehr-Weyl, Professoren und Dozenten der Christian Albrechts-Universität zu Kiel 1665—1915, Kiel 1916, S. 24. — Die gesamte Vorgeschichte der Universitätsgründung, obschon nicht von speziell musikhistorischem Interesse, sollte hier dargestellt werden, einmal weil sie als Dokument zur allgemeinen deutschen Universitätsgeschichte in jeder Hinsicht belangreich ist, dann, weil erst durch sie die Voraussetzungen für das Entstehen und die Verwendung von Pflegers repräsentativen Oden bei der Einweihungsfeier verständlich werden, endlich, weil die Entstehungsgeschichte der Christiano-Albertina einschließlich der Eröffnungsfeierlichkeiten bisher nur unvollständig und zum Teil irrig dargestellt worden ist (so z. B. Gloy, a.a.O., S. 77ff.). Die Musik ist in den älteren Darstellungen immer nur beiläufig erwähnt, aber weder auf ihre Artung noch auf ihre spezielle Verwendung untersucht worden. Erst Annemarie Nausch hat ihr eine eingehendere Würdigung zuteil werden lassen (Augustin Pfleger, Phil. Diss. Kiel 1941; die Arbeit wird in den „Kieler Beiträgen zur Musikwissenschaft" erscheinen). — Rachels *Curriculum* ist die beste, wenn auch recht knappe und in Einzelheiten manchmal allzu lakonische Quelle für den ganzen Hergang der Universitätsgründung.

Dies ist die Vorgeschichte der umfangreichen und anspruchsvollen *Inauguratio* des Torquato, die als offizielle Beschreibung der Universitätsgründung und -einweihung gedruckt worden ist. Rachels Bericht war anscheinend der knappere, sachlichere und bescheidenere, wie aus Schwarze-Fehse zu erkennen ist, die sich auf sein „Curriculum vitae" stützen. Sein Vorzug dürfte vor allem darin bestanden haben, daß Rachel, der selbst alle Vorbereitungsarbeit geleistet und allen Veranstaltungen beigewohnt hatte, aus sehr viel eingehenderer Kenntnis schreiben konnte als der zugereiste, mit einer gewaltigen lateinischen Suada begabte Kavalier, der dem ganzen Unternehmen gewiß völlig fern gestanden hat, und von dem es nicht einmal sicher ist, ob er überhaupt an den Festlichkeiten teilgenommen hat. Mit der Ablehnung seines Berichtes ist dem verdienten Gelehrten Unrecht geschehen, aber die panegyrisch-rhetorische Absicht des Torquato und die pompöse Ausstattung, die er seinem Buche gab, haben jedenfalls das eine Gute gezeitigt, daß neben einer Fülle von Kupferstich-Abbildungen zu den Veranstaltungen die vollständigen Texte sämtlicher dazu verfaßten Huldigungsgedichte, Reden, Predigten, Diplomata und Programmata und mit ihnen die Oden Pflegers auf die Nachwelt gekommen sind. Der Quellenwert von Torquatos Beschreibung wird nicht durch seine fulminante Rhetorik, höchstens durch die ungenaue Kenntnis von Einzelheiten beeinträchtigt, ist aber wegen der genauen Wiedergabe aller Texte sehr hoch zu veranschlagen. Auch muß ihm mindestens gutes Aktenmaterial vorgelegen haben, denn er gibt eingehende Listen aller beteiligten Personengruppen, genaue Beschreibungen der Örtlichkeiten und der Festfolgen. Einige Teile seines Werkes[1], darunter vermutlich auch die in sauberem Notentypensatz partiturförmig gedruckten Oden, sind bei Johannes Holwein in Schleswig hergestellt. Sie sind bezeichnet als *Odae concertantes, quas variis vocibus et instrumentis in actu inaugurationis lusit Musicorum Chorus.* Der Textdichter ist nicht genannt, bestimmt ist es der herzogliche Hofdichter Daniel Georg Morhof[2], der als *Utriusque Juris Doctor* der erste Professor der Eloquenz und Poetik an der neuen Universität wurde, und der auch sonst eine Reihe Beiträge zu Torquatos „Descriptio" geliefert hat. Nacheinander behandeln alle sechs Oden das Thema des Fürstenruhms. Die ersten vier, in lateinischer Sprache, verherrlichen Kaiser Ferdinand III., der das Privileg erteilt hatte, Kaiser Leopold I., den zur Zeit der Gründung regierenden Monarchen, Herzog Friedrich III., den geistigen Urheber der neuen Akademie, und Herzog Christian

---

[1] Einzeln paginiert, also wohl nicht fortlaufend und vielleicht nicht in einer und derselben Offizin gedruckt.

[2] Morhof, geb. 1639 zu Wismar, „hatte in seiner Jugend ungemeine Neigung zur Musik", 1659 Magister in Rostock, 1661 Dr. jur. in Franecker (Ostfriesland), reiste wiederholt nach Holland und England, 1665 Professor der Beredsamkeit und Dichtkunst und 1673 Professor der Geschichte in Kiel, gest. 1691. Fehse 366f. und Volbehr-Weyl, a.a.O., S. 92. 1682 hat Morhof in Kiel seinen „Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie" veröffentlicht und diesem Buche seine Gedichte beigefügt, darunter auch die Texte zu zwei allegorischen Balletten von 1669 (W. v. Gersdorf, Beiträge zur Geschichte des Theaters in Kiel ... 1659—1694, Phil. Diss. Kiel 1911), die Augustin Pfleger im gleichen Jahre komponiert hat (A. Nausch, a.a.O., Maschinenschrift S. 10). Daß Morhof der Verfasser der Texte zu den Universitäts-Oden war, bestätigt auch Joh. Moller, Cimbria literata, 1744, II, S. 644. Vgl. auch H. Ratjen, D. G. Morhof, in Jahrbücher für die Landeskunde der Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg, I, Kiel 1858; ferner G. Fricke in der Festschrift zum 275jährigen Bestehen der Universität Kiel, Leipzig 1940, 274ff. Endlich liefert die beste Bestätigung Rachel, der S. 84 wenigstens für zwei der Oden bezeugt, das *Epigramma* auf Herzog Friedrich und Herzog Christian Albrecht sei *a Professore Poeseos compositum.*

Albrecht, der den Gedanken verwirklicht hatte. In deutscher Sprache singt dann die 5. Ode noch einmal das Lob der beiden Kaiser, die 6. das der beiden Herzöge.

Augustin Pfleger[1], *Serenissimi ac Celsissimi Principis capellae magister*, ist erst neuerdings, besonders durch den Nachweis F. Steins, daß ihm ein in Uppsala aufbewahrter Jahrgang Evangelienkantaten zugehört, in den Gesichtskreis der Forschung gerückt worden. Wahrscheinlich geborener Böhme und gebildet in der Sphäre der süddeutschen Rezeption italienischer Musik, vielleicht im Nürnberg Erasmus Kindermanns, erscheint er im deutschen Norden kometenhaft mit einer Reihe höchst eigenartiger Leistungen, um dann wieder gänzlich ins Dunkel zurückzusinken. Seine Gottorper Jahre haben für ihn den Höhepunkt seiner Laufbahn in äußerer und innerer Hinsicht gebildet; der Auftrag, die Festmusik zu der Eröffnung der Universität zu komponieren, ist bestimmend für sein Ansehen geworden. „Das Interessengebiet Christian Albrechts ist vornehmlich die Musik gewesen[2].“ Der Herzog beschäftigte mit Vorliebe Musiker und Schauspielertruppen der verschiedensten Nationen an seinem Hofe. Tunder, Buxtehude, Weckmann standen in Beziehungen zu Gottorp. Dort hatte Tunder 1632—1641 als Organist gewirkt, dort wurde 1673 Theile Nachfolger Pflegers im Kapellmeisteramt, das er bis 1685 behielt. Daß Pflegers Name auch nach seinem Ausscheiden in gutem Andenken blieb, beweist die Tatsache, daß er seinen Evangelienjahrgang, der ziemlich sicher erst nach seinem Abgang von Gottorp komponiert worden sein kann, dem Flensburger Rat widmete. Bürgermeister und Rat von Husum bewilligten ihm 1672 für ein überschicktes Werk eine *Diskretion*. Pfleger ist also mit der Komposition der Universitäts-Oden nicht als Neuling hervorgetreten, sondern hat mit ihnen die Höhe seines Ansehens erreicht[3].

Über die Verteilung der Oden auf die Einweihungsfestlichkeiten läßt Torquatos *Descriptio* einige Zweifel offen. Das Gesamtprogramm der Zeremonien gliederte sich in fünf Teile. Am 3. Oktober 1665 fand der feierliche Einzug des Herzogs mit den förmlichen Begrüßungen statt. Am 5. Oktober wurde die eigentliche Inauguration in der Nikolaikirche vollzogen. Am Abend des gleichen Tages gab der Herzog ein Bankett auf dem Schloß. Am 6. Oktober wurde symbolisch die Arbeit mit einem Festakt in der neuen Universität eröffnet. Am Abend dieses Tages endlich kamen die Studenten mit einer Serenade im Schloß zu Worte. Pfleger wird an allen diesen Veranstaltungen seinen wohlgemessenen Anteil gehabt haben. Zwar erscheint sein Name nirgendwo in dem Festbericht selbst, vielmehr ist stets nur von einem *Phonarchus* die Rede[4]. Aber da die Beteiligung der Hofkapelle wiederholt ausdrücklich erwähnt und Pfleger als Komponist der Festoden genannt wird, kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß er, wie alle fürstlichen Kapellmeister seiner Zeit in

[1] Pfleger, der wohl aus Schlackenwerth in Böhmen stammte, taucht zum ersten Male mit seinem Druckwerk *Psalmi, Dialogi et Motettae*, Hamburg 1661, in der Musikgeschichte auf. 1662 steht er in Diensten des Mecklenburg-Güstrower, 1665—1673 des Holstein-Gottorper Hofes. Dann verschwindet er aus dem Gesichtskreis der Forschung und erscheint 1686 wieder als Musiker in Sachsen-Lauenburgischen Diensten in seiner Heimat Schlackenwerth. Über sein späteres Leben und seinen Tod ist nichts bekannt. Vgl. die ausführliche Darstellung von Annemarie Nausch, a.a.O., und Fritz Stein, Ein unbekannter Evangelien-Jahrgang von A. Pfleger, Festschrift für Max Schneider, Halle 1935, 126ff.

[2] v. Gersdorf, a.a.O., S. 96.

[3] A. Nausch, a.a.O.

[4] Auch Rachel, der Pfleger doch unbedingt gekannt haben muß, erwähnt seinen Namen nicht. Freilich nennt er auch die herzogliche Kapelle als solche nicht, was Torquato wiederholt tut.

ähnlich repräsentativen Fällen, der Hauptträger der musikalischen Veranstaltungen gewesen sein muß. Deren aber gibt es in dem Festprogramm eine reichliche Menge, selbst wenn man von der Tätigkeit der *Tubicines* und des *Tympanista* absieht. Sie gehörten ja, den Standes- und Zunftanschauungen der Zeit entsprechend, nicht eigentlich zur Hofkapelle. Sie begleiteten die Aufzüge und Schaustellungen mit *strepitus et clangores*, eröffneten und schlossen die einzelnen Zeremonien und scheinen auch zwischen den Reden, den musikalischen Aufführungen usw. tätig gewesen zu sein. Teilweise sind sie anscheinend auch zu den konzertanten Musiken mit zugezogen worden. Beim Te Deum heißt es: *intonuere cum tubis ac lituis tympana, postea pari vocum modulatione ac instrumentorum gratia, cantatus Divi Augustini et Ambrosii hymnus: Te Deum laudamus*[1]. Es wird nicht recht klar, ob damit gemeint ist, daß Trompeten und Pauken eine selbständige Sinfonie oder Sonata musizierten und dann das Te Deum folgte, oder ob sie in den Hymnus selbst einbezogen wurden, wie das ja sonst aus der Praxis der Zeit bekannt ist. Ob übrigens die hierbei wie auch sonst wiederholt erwähnten *litui* im Sinne des 17. Jahrhunderts als Zinken zu verstehen sind, oder ob es sich dabei nur um einen gelehrten Schnörkel handelt, der auf die krummen Hörner des römischen equitatus anspielt, läßt sich nicht entscheiden. In den Abbildungen kommen Zinken nicht vor.

„Mißgunst und Neid" hatten die Errichtung der Universität so erschwert[2], daß noch nach der Versendung eines ersten Einladungs-*Programma*[3] Stimmen laut wurden, die das Zustandekommen des Planes in Zweifel zogen. Der Herzog selbst und sein Bruder August Friedrich mußten sich erst im Juni 1665 nach Kiel begeben, alle Anstalten in Augenschein nehmen und ein zweites *Programma* in die Welt gehen lassen[4], endlich den Hofmarschall Siegmund Heinrich von Tettau und den Präsidenten Kielmann von Kielmannsegg zur Anordnung der letzten Vorbereitungen nach Kiel schicken, bis die Eröffnung wirklich vollzogen werden konnte[5]. Am 3. Oktober[6] hielten der Herzog und sein Bruder, geleitet von den Landständen, den Prälaten, dem Adel und der Ritterschaft ihren Einzug unter Aufbietung alles erdenklichen Pompes und Glanzes. Den König von Dänemark vertrat der Graf Detlef zu Rantzau-Breitenburg, und als kaiserlicher Kommissar waltete nach Verdienst Kielmann seines Amtes. Den feierlichen Zug empfing in der Vorstadt der Rat mit wohlgesetzter Rede, die jedoch der Herzog abschneiden mußte, „weil noch so viel zu verrichten war, daß dieser Tag kaum zureichte"[7]. Die Bürgerschaft stand Spalier. An der Holstenbrücke begrüßten die Professoren und Studenten zum erstenmal den Herzog, sie folgten ihm bis aufs Schloß und wurden überaus gnädig behandelt. Die Ordnung des Festzuges, die Torquato[8] sehr ausführlich beschrieben und in 21 großen Kupfertafeln festgehalten hat, interessiert musikalisch wegen der vielen beteiligten *Tubicines*, denen eine schöne Abbildung gewidmet ist[9]). Der Herzog allein verfügte über acht Feldtrompeter und einen Heerpauker, der übrigens ein „Türke" war (sie sind auf Torquatos Tafel dargestellt); sie spielten auf silbernen Fanfaren und silbernen Pauken. Der Graf Rantzau hatte zwei weitere Trompeter, und dazu kommen weitere Signal-

[1] Torquato 87. Auch Rachel bezeugt, das Te Deum sei *concinentibus diversorum chororum vocibus fidibusque ac tubis* musiziert worden, S. 82.

[2] Auch die schon verpflichteten oder halb gewonnenen Professoren zeigten sich sehr wankelmütig, und zwischen Rachel, dem geistigen Vater der Universität, und Petrus Musaeus, ihrem ersten Rektor, scheint es manche Konflikte gegeben zu haben, wenn auch Rachel später anscheinend Freundschaft mit Musaeus verbunden hat. Daß Musaeus seine Pläne durchkreuzt hat, deutet Rachel S. 65 an. Dafür übt er Rache, indem er in seinem *Curriculum* Musaeus in ergötzlicher Weise lächerlich macht: *Ipse Petrus Musaeus, qui se jam nostrum fore professus erat, cum ex muliercula quadam intellexisset, Holsatos panem comedere, a quo furfur non sit excretum, ventriculo suo ac palato timere, et tergiversari coepit. Sed cum ipsi panem siligineum, a furfure bene perpurgatum, cuius ibi frequentissimus est usus, misissem, misso sano metu, in sua sententia confirmatus est.* Rachel S. 65.

[3] Es stammt von der Hand Rachels und datiert vom 27. Mai 1665; Torquato 61ff.

[4] Gleichfalls von Rachel, 25. Sept. 1665; Torquato 65f.

[5] Torquato 60ff., 67; Fehse 258ff.; ebenso bei Rachel.

[6] Die gelegentlich auftauchende Angabe „4. Oktober" ist unrichtig; Fehse wie Rachel und Torquato haben an allen einschlägigen Stellen das Datum des 3. Oktober.

[7] Fehse 262; Rachel 71 bestätigt diesen Bericht.

[8] S. 69ff., *Ordo pompae.* [9] Tafel 10.

trompeter und Pauker bei den beteiligten Truppenkommandos. Der 4. Oktober war Rasttag, nachmittags hielt Herzog Friedrich von Norburg, ein Verwandter des Herzogshauses, seinen Einzug.

In diesen Einzugsfeierlichkeiten, die den ersten Teil des Zeremoniells bildeten, können Pflegers Oden keinen Platz gehabt haben. Sie sind nach Art und Besetzung keine Freiluftmusiken, und der Bericht erwähnt auch nichts von musikalischen Aufführungen. Ebensowenig können sie im dritten und fünften Teile des Festprogramms, bei dem Bankett und der studentischen Serenade, verwendet worden sein.

Bei dem Festmahl auf dem Schlosse am Abend des 5. Oktober ist selbstverständlich auch musiziert worden. Torquato ergeht sich auch bei dieser Gelegenheit in schwülstigen und beflissenen Schilderungen über den Aufwand, der dabei getrieben wurde, die *sanitates*, in denen man sich überbot, die Wirkungen des reichlich fließenden Weines und fährt dann fort[4]: *Non deerat publicae hilaritati, Ducalis Musicorum Chorus, et varia quemadmodum vocum, ita instrumentorum harmonia, cujus rarissimus concentus, sicut non capiebat laetitiae modum, ita omnium jucunda dulcedine permovebat affectus, usque dum protractam, in seram noctem, hilaritatem, sopita Baccho, Cerereque corpora in somnum placide composuit.* Wie man sieht, eine reichlich fade und phrasenhafte Beschreibung (man denke vergleichsweise an die hundert Jahre älteren Schilderungen Quickelbergs über Lassos Tätigkeit in München). Sie stärkt den Verdacht, daß Torquato selbst gar nicht den Feierlichkeiten beigewohnt habe. Mindestens ist er kein Kenner der Musik gewesen, oder vielleicht haben die Gaben des Bacchus ihn vorzeitig verhindert, sich um diejenigen der Polyhymnia zu bekümmern. Schwarze-Fehse[5] wissen bei aller Kürze einige Einzelheiten über das Bankett anzugeben, die Torquato nicht hat. Darunter findet sich der Satz: „Die Tafelmusik war von dem Hrn. Joachim Rachel, der als Rector zu Schleswig gestorben, ein Bruder des mehrgedachten Sam. Rachels, aufgesetzet." Das können sich Schwarze-Fehse nicht aus den Fingern gesogen haben. An und für sich läge es nahe, daß Torquato, der in seinem dickleibigen Buche die Verdienste Samuel Rachels mit keinem Wort erwähnt, auch die musikalische Leistung seines Bruders absichtlich totgeschwiegen haben könnte. Aber die Mitteilung ist von Interesse deswegen, weil hier vielleicht ein noch unbekannter schleswig-holsteinischer Komponist genannt wird[6]. „Aufgesetzet" kann nach der Terminologie der Zeit nur als „komponiert" verstanden werden. Die Erklärung liegt darin, daß Schwarze-Fehse hier wiederum aus Rachel geschöpft, ihn aber nicht ganz korrekt wiedergegeben haben. Rachel hat nämlich[1] hierüber folgenden Satz: *Non tamen ab eodem aberat suavissimus concentus musicus: qui licet ad laetitiam augendam esset institutus, miscebat tamen carmina duo maxime seria, in laudem Caesaris et dulcissimam Divi Friderici memoriam, vernacula lingua a Joachimo Rachelio, fratre meo natu maximo, composita. Carmina composita* muß nicht unbedingt „Kompositionen" heißen, es ist wohl möglich, daß Joachim Rachel nur die Texte verfaßt hätte. Sicher ist das aber nicht, denn *vernacula lingua composita* kann ebensogut heißen: „in der Volks-

---

1 S. 118. 2 S. 278f.

3 Die Beziehungen der Familie Rachel zur Musik (vgl. S. 7, Fußnote 3) sollten einmal untersucht werden. Bei der Inventarisierung der schleswig-holsteinischen Musikdenkmale ist der Name Joachim Rachel bisher nicht aufgetaucht, sie hat sich allerdings noch nicht auf die Archive von Schleswig erstreckt. 4 S. 88.

sprache gedichtet" wie „in der Volkssprache komponiert". Hält man den Satz Samuel Rachels mit den bei Torquato erhaltenen Oden zusammen, so sieht es nun ganz danach aus, als seien die beiden deutschen Oden Pflegers gemeint, deren Textverfasser Joachim Rachel sei. Die bestimmten Angaben Torquatos zu dem *Exercitium* am 6. Oktober aber sprechen dagegen. Dagegen spricht vor allem auch, daß Samuel Rachel doch kaum *in laudem Caesaris et ... Friderici memoriam* gesagt haben würde, da es sich bei den deutschen Oden Pflegers tatsächlich im Falle der fünften um beide Kaiser, im Falle der sechsten um beide Herzöge handelt. Aus den widersprechenden und einander ergänzenden Angaben bei Rachel, Torquato und Schwarze-Fehse ist also mit großer Wahrscheinlichkeit der Schluß zu ziehen, daß nicht die Oden Pflegers gemeint sind, sondern bei dem Bankett zwischen der heiteren Unterhaltungsmusik die Komposition zweier *maxime seria carmina* in deutscher Sprache, vielleicht komponiert oder nur gedichtet von Joachim Rachel, erklungen ist, die als verschollen betrachtet werden muß.

Eine große Kupfertafel in Torquatos Werk[1] stellt das Festmahl dar. Auf der rechten Bildseite sitzt an einem Tisch die Hofkapelle. Zwei Musiker spielen Violen, einer den Violone, einer die Laute, dazu singen zwei Knaben. Sie musizieren nach Noten. In der Mitte sitzt, ein Notenblatt in der Hand, der Kapellmeister und schlägt, allen deutlich sichtbar, den Takt mit der Hand, ohne Notenrolle. Soweit bei der Kleinheit des Bildes sowie der groben und konventionellen Zeichnung der Gesichter davon die Rede sein kann, läge also hier wahrscheinlich ein Porträt Pflegers vor. Wieweit es als solches gelten und wieweit der ganzen Darstellung Wirklichkeitstreue zugesprochen werden kann, erscheint jedoch recht zweifelhaft. Verdächtig sind zunächst die vier Fanfarenbläser, die, hinter dem Tische stehend (übrigens in perspektivewidriger Kleinheit) ohne Noten zu dem „Concert" der Hofkapelle blasen und damit eine sonst gewohnte Kammerbesetzung der Zeit (Cantus gesungen, zwei Mittelstimmen auf Violen, der Continuo auf dem Violone und der Laute gespielt) in eine recht unwahrscheinliche Kombination verkehren. Höchst verdächtig aber ist die Tatsache, daß alle Musiker einschließlich des Kapellmeisters linkshändig dargestellt sind. Eine Spiegelverkehrung der ganzen Platte liegt nicht vor: alle Kavaliere sind richtig mit dem Degen an der linken Seite dargestellt, auch die unmittelbar hinter und neben der Musik stehenden. Die Vermutung ist nicht von der Hand zu weisen, daß der vielleicht in musikalischen Dingen unbewanderte Stecher die Darstellung der am Tisch sitzenden Tafelmusik aus irgendeiner Vorlage kopiert, dazu ohne Rücksicht auf die Besetzung die vier Fanfarenbläser hinzukomponiert oder -kopiert und bei der Übertragung das Ganze ins Spiegelbild verkehrt hat. Auch die Trompeter blasen linkshändig, und der vorderste trägt das Degengehenk, soweit zu erkennen, von links nach rechts. Anders als durch die Annahme einer mechanischen Kopie kann man sich nicht vorstellen, wie innerhalb einer sonst durchaus normalen Stichplatte diese Gegensinnigkeit zustande gekommen sein sollte[2]. Damit aber wird die Wirklichkeitstreue des Bildes doch recht zweifelhaft.

---

[1] Hinter S. 116.

[2] Fräulein Dr. L. Martius, Kiel, danke ich für sachkundige Beratung in dieser Frage.

Bei dem Festmahl jedenfalls kann nichts von Pflegers Oden erklungen sein. Selbst wenn nicht, wie es nach Schwarze-Fehse den Anschein hat, alle dabei verwendete Musik von Joachim Rachel gewesen sein sollte, so ist es doch nicht wahrscheinlich, daß sowohl Torquato wie Rachel und Schwarze-Fehse die Aufführung dieser Musiken verschwiegen hätten, die Pfleger ja ausdrücklich in Auftrag gegeben worden waren. Gleiches gilt aber auch von dem letzten Teil der Festlichkeiten, der studentischen Serenade. Bei Schwarze-Fehse heißt es über sie[1]: „Des Abends gab die hohe Herrschaft einigen von Adel ein Tractement, wozu der Prorector in der fürstlichen Karosse auch abgeholet wurde. Als sie bald abgespeiset hatten, begaben sich die sämtliche Studirende in guter Ordnung, mit 300 brennenden Fackeln, unter Musik nach dem Schlosse, und machten auf dem obern Vorhof bei dem herrschaftlichen Speisezimmer einen Kreis. In der Mitte standen die Musikanten, und machten eine hörenswürdige Instrumental- und Vocalmusik[2]." Mit einer Rede überreichten die Studenten dem Herzog ein Carmen, „in weißem Atlas eingebunden, oben und unten mit erhabenen silbernen Ecken, vergüldet aufm Schnitt, mit großen Buchstaben gedruckt[3]". Torquato berichtet wieder viel phrasenhafter[4]: *Erexere sese convivantium aures et affectus, et ad inauditam Kiloniae harmoniam largius sanitatibus litaverunt*[5]. *Sed et Echo*[6] *ipsa nocturno silentio audacior, sive ut adderet symphoniae gratiam, sive (quod verius) tanti Principis procaretur amorem; geminatis ac ingeminatis vocibus primum aream arcis, postea et urbem implevit. Dum diviso cum agresti et scrupea virgine Choro, suavissime laudes et praeconia Christiani Alberti panguntur, sex ex dicata studiis juventute comparuere* . . . Die erwähnten *laudes et praeconia Christiani Alberti* haben nichts mit Pflegers Oden zu tun, offenbar handelt es sich hierbei um das Carmen, das dem Herzog dann überreicht wurde[7].

Somit bleiben als Verwendungsorte für die Oden nur die beiden Hauptzeremonien, die eigentliche Inauguratio in der Nikolaikirche am 5. und der Eröffnungsakt in der neuen Universität am 6. Oktober, übrig. Die oben angeführte Bezeichnung

---

[1] S. 280f. [2] Wörtlich nach Rachel S. 90.

[3] Rachel S. 90: (Carmen) *inter Bibliothecae Gottorpiensis κειμήλια repositum fuit.* Einzelangaben lassen erkennen, daß Schwarze-Fehse sich noch anderer Quellen als Rachel und Torquato bedient haben müssen.

[4] S. 121f. [5] „brachten Gesundheiten aus".

[6] „Echo" ist im Doppelsinn, als Widerhall in der Personifizierung durch die Nymphe zu verstehen. Sie wurde bekanntlich in einen Felsen verwandelt; darauf bezieht sich im folgenden der Ausdruck *agrestis et scrupea virgo.* Für hilfreiche Wegweisung durch die Schlingen von Torquatos krausem Latein habe ich Herrn Professor Dr. Erich Burck, Kiel, aufrichtig zu danken.

[7] Daß es auch sonst üblich war, Fürstlichkeiten bei Serenaden die Texte der *Carmina* in besonders schön ausgestatteten Exemplaren zu überreichen, hat Schering, Musikgeschichte Leipzigs III (Das Zeitalter Bachs und Hillers), 1941, S. 141, gezeigt. Auf die Ähnlichkeit in der äußeren Einrichtung des studentischen Aufzugs mit dem dort geschilderten der Leipziger Studenten mache ich aufmerksam. Vgl. auch Schering, Musikgeschichte Leipzigs II, 322, 346, 351 ff. Für solche studentischen Serenaden bestand offenbar eine feste Übung. — Ich benutze die Gelegenheit, um darauf hinzuweisen, daß auch der ganze Ablauf der Inauguratio dem offenbar feststehenden akademischen Zeremoniell festlicher Akte entsprach, nur daß er in dem Kieler Falle ins besonders Großartige überdimensioniert worden ist. Schering schildert, a.a.O., III, S. 114ff., für das Leipzig Bachs und Gottscheds den Verlauf solcher Feiern noch ganz ähnlich. Auch hier heißen die akademischen Festmusiken noch „Oden" und bedienen sich bei feierlichen Anlässen noch der lateinischen Sprache, auch hier waltet als Textdichter der Professor der Rhetorik und Poetik seines Amtes, und auch hier war es wie in Kiel: die Musik des Festaktes gehörte mit dem letzten Tone der Vergessenheit an. Ein glückliches Zusammentreffen des fürstlichen Prunkbedürfnisses mit der Eitelkeit eines reisenden Kavaliers hat im Kieler Falle die Musik teilweise der Nachwelt überliefert.

Odae, quas . . . in actu inaugurationis lusit Musicorum Chorus würde darauf schließen lassen, daß sie sämtlich bei dem eigentlichen Weiheakt aufgeführt worden wären. Dort sind sie aber nicht alle unterzubringen, und auch der deutsche Text der 5. und 6. Ode spricht dagegen. Denn wenn auch die unendlich lange Festpredigt des Generalsuperintendenten und Hofpredigers Johann Reinboth nach lutherischem Brauch in deutscher — übrigens mit prunkvollen lateinischen, griechischen und hebräischen Zitaten reich gespickter — Sprache gehalten worden ist, so bedienen sich doch selbstverständlich alle sonstigen Texte und Reden bei diesem Festakt des eloquentesten Lateins.

Die Inauguratio wickelte sich folgendermaßen ab[1]. Von 7 bis 9 Uhr fanden auf dem Schlosse Begrüßungen statt. Dann setzte sich der feierliche Zug zur Nikolaikirche in Bewegung. Einer Abteilung Soldaten folgten die Abgeordneten der Landschaften und Städte, 162 Studenten[2], 80 Geistliche, die 20 Professoren der neuen Akademie mit dem *Academiae Secretarius*, die königlichen und herzoglichen Räte und die Ritterschaft; der alte holsteinische Adel der Rantzau, Blome, Buchwald, Ahlefeld (diese Familie allein mit 22 Namen), Brockdorff, Moltke, Pogwisch, Qualen, Winterfeld usw. war reichlich vertreten. Marschälle und Pagen, die die Insignien der Universität, das Diplom Kaiser Ferdinands, die Siegel, Urkunden usw. trugen, führten den Herzog Christian Albrecht, seinen Bruder und den Herzog von Norburg, dann schlossen sich Kielmann als kaiserlicher Kommissar und Graf Rantzau als Vertreter des Königs von Dänemark an. Soldaten bildeten den Schluß. Eine große Volksmenge füllte die Kirche. Ein *immensus tubarum clangor et tympanorum strepitus* begann, brach *simul in fragore* ab und gab den *vocibus et instrumentis* Raum — bezeichnend: Trompeten und Pauken sind im Sinne der Kunstmusik keine *instrumenta*. Von einem erhöhten Orte aus leitete der Phonarchus ein *Veni Sancte Spiritus*, also den traditionellen lutherischen Eingangshymnus für Festgottesdienste. Die Komposition zeichnete sich aus *suavissimo vocum omnium concentu, intercalaribus suspiriis, ac interpositis instrumentis*. Das wird zu verstehen sein als ein (möglicherweise mehrchöriger) Satz mit Tutti, Sologesängen und Instrumentalritornellen, wenn man den gedrechselten Ausdruck *intercalaria suspiria*, „Einschaltseufzer", als koloraturgeschmückte Zwischenglieder für Sologesang auffassen darf. Darauf folgten von der gewöhnlichen Kanzel aus die Präfation und die oben schon erwähnte Festpredigt Reinboths sowie die allgemeinen Kirchengebete und die besonderen Vota für den Fürsten und die Universität, die Danksagung und der Segen. An ihn schloß sich das Te Deum an, von dessen Besetzung oben bereits die Rede war[2]. Komponisten für die beiden Stücke werden nicht genannt. Es liegt aber nahe anzunehmen, daß sie von Pfleger stammten. Ein Te Deum von ihm ist nicht überliefert, aber das in diesem Festakt gebrauchte *Veni Sancte Spiritus* ist sehr wahrscheinlich identisch mit der Komposition dieses Textes von Pfleger *a 18, 8 voc. et 10 instr.*, die in einem Uppsalaer Manuskript vorliegt und als einziges der erhaltenen lateinischen Werke von ihm eine so auffallend große Besetzung aufweist[3]. Die Be-

[1] Torquato 78ff. [2] Fehse S. 267: „300 und mehr Studenten", was Rachel S. 75 bestätigt.
[2] Daß es eine mehrchörige Komposition war, bezeugt ausdrücklich Rachel S. 82 (vgl. oben S. 10, Fußnote 1).
[3] Uppsala 31 : 22, Stimmen. Photokopie im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel. Vgl. Fritz Stein, Festschrift für Max Schneider, Halle 1935, S. 136, Fußnote, unter Nr. 24, und A. Nausch, a.a.O., Werkverzeichnis.

setzung dieses Werkes ist die folgende: I. Chor Violino 1 und 2, Viola 1, 2 und 3, Cantus, Altus, Tenor, Bassus; II. Chor Cornetto 1 und 2, Trombone 1 und 2, Fagott, Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Organo secundi chori; Basso continuo und Violone (zwei gesonderte Stimmen). Pfleger hat in seinen verschiedenen Stellungen nie Gelegenheit gehabt, für so große Besetzung zu schreiben. Dieser Umstand weist das Werk so gut wie sicher der Kieler Inauguratio zu.

Mit dem Te Deum hatte der gottesdienstliche Teil der Feier seinen Abschluß gefunden, es folgte der eigentliche Weiheakt. Der kaiserliche Kommissar Kielmann von Kielmannsegg bestieg unmittelbar anschließend an die Musik die oberste Estrade und hielt seine erste Rede *pro Imperatoria Majestate.* An sie schlossen sich *e triplici Musicorum Choro, succenturiatis vocibus et instrumentis, respondente Musica Castrensi, tubis, fistulis, tympanis, laudes Ferdinandi et Leopoldi Augustorum,* die, wie es heißt, im folgenden *sub lit. D* abgedruckt seien. Das bezieht sich auf die Oden. Aber hier fangen auch gleich die Unstimmigkeiten an. Es muß sich, nach dem Wortlaut des soeben zitierten Satzes, um die beiden ersten „Odae" handeln, die Ferdinand und Leopold verherrlichen. Deren erste findet sich in Torquatos Werk unter *lit.E,* die zweite unter *lit. F. D* enthält die Rede des Rektors Musäus. Das *D* ist also nur ein Druckfehler. Irreführend sind aber auch die Angaben über die Besetzung. Mögen allenfalls die Klanggruppen der vorliegenden Partitur (Cappella fidicinia, Favoritchor, Cappella vocalis) „im dreifachen Chor" aufgestellt worden sein, von einer Besetzung mit Trompeten, Flöten und Pauken, mit denen die *Musica Castrensis* sich beteiligt haben soll, ist in der Partitur nicht die Rede. In sämtlichen *Odae concertantes* kommen nur Violinen und Violen vor. Es ist aber recht wohl möglich, daß dennoch Bläser in den Tutti mitverwendet worden sind — ein Zeichen, wie vorsichtig man auch um diese Zeit noch mit der Einschätzung der wirklichen Besetzungspraxis umgehen muß, selbst wenn die Partituren genaue Instrumentenangaben enthalten. Möglicherweise aber muß auch der obige Satz ganz wörtlich genommen werden und handelt es sich einfach darum, daß die *Musica Castrensis,* d. h. die Trompeter und Pauker, vielleicht mit Schalmeien, zur eigentlichen Kunstmusik nur „respondiert", sie etwa ein- und ausgeleitet haben.

Trotz dieser Unstimmigkeiten ist es sicher, daß die beiden ersten Oden an dieser Stelle erklungen sind. Die Musik hatte dem *Caesareus Legatus* Muße gegeben, *spiritum recolligere* für seine zweite Rede, die nun im gleichen Sinne wie die beiden Oden mit dem Lob der beiden Kaiser begann. Während ihrer zeigte Kielmann das kaiserliche Diplom vor und rief dann den herzoglichen Kammersekretär Friedrich Jügert auf das untere Rednerpult und hieß ihn das Patent verlesen. Nach dieser Verlesung *rursum mota organa* (das einzige Mal, daß die Orgel erwähnt wird), *tympana, classica* (wörtlich: Signalinstrumente), *lituique, et omnis generis cum vocibus instrumenta.* Das scheint auf ein weiteres „Konzert" an dieser Stelle des Programms zu deuten, nicht nur auf eine Instrumentalsinfonia. Wenn die Beschreibung nicht nur redensartlich ist, muß es sich um ein nicht bekanntes Stück handeln, da von den folgenden Oden inhaltlich nichts hierher paßt[1]. Die zweite Rede nahm ihren Fortgang

[1] Nach Rachel S. 83 sind die Oden Nr. 1 und 2 auf Ferdinand und Leopold nach der Verlesung des kaiserlichen Diploms durch Jügert gesungen worden: *suavi fidium vocumque harmonia Epigramma, in memoriam laudemque Ferdinandi III et Leopoldi Caesaris concinnatum, fuit can-*

damit, daß der Professor Musaeus von ihm auf die obere Kathedra gerufen und *annuente Serenissimo Fundatore* zum Prorektor ernannt — Rector magnificentissimus war der Landesherr selbst — und mit der *Epomide*, der purpurnen Robė bekleidet wurde. Anschließend wurden ihm die Insignien, die beiden Szepter, die beiden Schlüssel, die Stiftungsurkunden sowie die Siegel der Universität und der vier Fakultäten überreicht[1]. Nach Ende seiner Rede begab sich Kielmann an seinen Platz, nachdem er über zwei Stunden lang gesprochen hatte, Musaeus blieb auf der oberen Estrade und bereitete sich während der folgenden Musik auf seine Rede vor. Was an dieser Stelle aufgeführt worden ist, wird wieder nicht ausdrücklich gesagt, es heißt nur: *e triplici Musicorum Choro intonuere solito gravius tubae ac tympana, tum vocum illicia et Musicorum instrumenta.* Doch steht am Rande von Torquatos Druck vermerkt: *Lit. F. In laudem cantata Friderici et C. A.*, und etwas weiter unten am Rande folgt: *Sub lit. G.* Hierher gehören also die Oden Nr. 3 und 4 auf die Herzöge Friedrich und Christian Albrecht, wenn sie freilich auch in Wirklichkeit die Buchstaben *G* und *H* tragen[2].

Nun ergriff Prorektor Musaeus das Wort und *magnifice peroravit*, ebenfalls etwa zwei Stunden lang. Danach verlas der Akademiesekretär Matthäus Stolterfoth die *Leges Studiosis praescripta* von der unteren Kathedra aus. Nach ihrer Verkündigung folgte wieder ein „Konzert", über das es, nicht ganz leicht verständlich, heißt: *Musicorum Phonarchus, quasi post decumanos fluctus, celeusma nauticum moliens* (wörtlich: den Befehl zum taktmäßigen Rudern gebend), *intentis fortius omnium nervis, vocibus, spiritibus, in Symbolum Academicum „Pax optima rerum" suavissima vocum concertatione, interpositis Musicalibus et castrensibus* (wieder der Gegensatz: Kunstmusik — Feldmusik) *instrumentis lusit: atque intercisa tot suspiriis modulatione, totius symphoniae finem, tubarum, tympanorumque clangore et strepitu imposuit. Juvabat omnium cantum fragoremque, disposita per stationes ac valvarum* (der Genitiv ist nicht recht verständlich) *Basilicae militum alacritas, ac populorum festi-*

---

tatum. Möglicherweise irrt also Torquato und hat sich die Verlesung des Patents (was sinngemäß wäre) sofort an die Rede Kielmanns angeschlossen, so daß die zwei von ihm erwähnten Musiken in eine, nämlich die beiden ersten Oden, zusammenfallen. Der kleine Unterschied ist unerheblich, jedenfalls gibt Rachels Aussage Sicherheit, daß dies die Stelle des Programms ist, für die die beiden ersten Oden bestimmt waren.

1 Die Kupfertafel Torquatos nach S. 86 stellt den feierlichen Akt der Übergabe der Insignien dar.

2 Fehse (266ff.), dessen Schilderung des Einweihungsaktes mit derjenigen Torquatos übereinstimmt, ist hinsichtlich der Musik sehr viel wortkarger. Er bestätigt, daß die Oden 1 und 2, bzw. 3 und 4 je paarweise zusammen an den genannten Stellen der Zeremonie aufgeführt worden sind. Allerdings wirkt seine Darstellung (275f.) insofern mißverständlich, als er sagt: „ward unter einer Instrumental- und Vokalmusik eine zum Lobe der Kaiser Ferdinand und Leopold Maj. Maj. verfertigte Ode abgesungen" und: „es wurde nämlich eine zum Lobe der beiden Fürsten, Herzog Friedrich und Christian Albrecht, Durchl. Durchl., als Stiftern, von dem Professor der Dichtkunst verfertigte Ode aufs lieblichste abgesungen". Dies würde, wörtlich genommen, genau auf die beiden Oden Nr. 5 und 6 zutreffen, in deren jeder zwei Fürsten zusammen besungen werden. Offensichtlich ist aber Torquato in diesem Falle besser orientiert. Seine ziemlich genauen Angaben können durch die kargen Andeutungen Fehses um so weniger erschüttert werden, als sich aus Torquato auch der Ort der 5. und 6. Ode eruieren läßt, während Fehse über deren Verwendung gänzlich schweigt. Hingegen bestätigt in diesem Falle Rachel genau Torquatos Zeugnis; nach der Einkleidung des Rektors wurden die Oden 3 und 4 aufgeführt: *Magnificus autem Prorector ibi relictus* (nämlich auf der oberen Kathedra) *ad Orationem habendam se comparabat, ad quam attentius percipiendam novo fidium concentu recreati erigebantur animi: cui suavi vocum modulamini miscebatur Epigramma in memoriam laudemque Serenissimorum Principum Fundatorum, Dn. Friderici, et Dn. Christiani Alberti, a Professore Poeseos compositum.* Die Stelle für die 3. und 4. Ode ist damit ganz eindeutig festgelegt.

vae acclamationes[1]. Mit Böllerschüssen endete die Zeremonie. Was diese Sätze sagen, ist etwa folgendes: Unter höchster allgemeiner Spannung leitete der Kapellmeister eine Komposition über die Devise der Universität „Pax optima rerum", wobei Einlagen von „musikalischen" und „militärischen" Instrumenten und viel Koloraturgesang (*tot suspiria*) vorkamen; Soldaten (also wohl Feldtrompeter) waren in der Kirche an verschiedenen Stellen (*stationes*) und an den Türen (*valvae*) verteilt, und ihre *alacritas* unterstützte den allgemeinen Gesang und Lärm ebenso wie der Beifall der Teilnehmer. Das *omnium cantus* braucht man nicht allzuwörtlich zu nehmen: ein allgemeines Schlußlied wäre wohl besonders erwähnt worden und hätte kaum gepaßt. Wahrscheinlich ist nur der Tuttischluß des von der Kapelle aufgeführten Stückes gemeint. Daß diese Komposition gleichfalls von Pfleger stammte, duldet kaum einen Zweifel, da die akademische Devise ihren Text bildete und es sich somit um eine Arbeit gehandelt hat, die nur für diesen Zweck Verwendung finden konnte. Leider scheint sie nicht erhalten zu sein. Musikhistorisch ist die Notiz jedoch von großem Interesse, weil sie das Fortleben der alten, sonst im späteren 17. Jahrhundert kaum noch bezeugten Gattung der „Symbola" verbürgt, also jener ausgesprochen repräsentativen Kompositionen, wie sie seit dem Mittelalter, später an den deutschen Höfen und in den Patrizierkreisen des 16. Jahrhunderts im Gebrauch gewesen waren, und zu denen Meister wie Isaac, Senfl und — bekanntlich — Othmayr, dieser ein ganzes Buch 1547[2], beigesteuert haben[3]. Die Heranziehung von Rachels *Curriculum* hat aber für die verlorene Komposition einen leidlichen Ersatz ergeben. Hier stellt sich nämlich Samuel Rachel selbst als Textdichter vor und teilt auch sein Gedicht mit: *His ita gestis, tertium et fidibus et voce carmen* (*tertium*, da Rachel jeweils zwei Oden zusammen als ein Carmen gezählt hat), *Symbolo et insignibus Academiae, imo communi Patriae voto accomodatum, et a me conscriptum, hoc canebatur*:

Qui Patriam duro depressam pondere belli,
O DEUS, enixe quaesita pace beasti;
Ecce PATRUM PATRIAE surgens Academia faustis
Auspiciis, Pacem devota mente precatur,
Et grave Martis onus damnans insignia palmae
Exhibet, hinc largo succrescit copia cornu[4],
Quae studiis fessas possit recreare Camenas.
Haec tibi sacra, PATER, crescat feliciter Aedes,
Et voti damnata sui sine motibus ullis
Molliter adscitis cum Musis transigat aevum:
Artibus eximie cultos ut fingat alumnos,
Mens adamet Verum, nec non quae Justa, voluntas.
Sub dextra sit, quaeso, tua tutissima tellus
Cimbrica, nec temeret ferro Bellona cruento

---

[1] Vielleicht ist an der fraglichen Stelle zu lesen *per stationes valvarum.*

[2] „Erbe Deutscher Musik", Reichsdenkmale Bd. 16, hg. v. H. Albrecht, 1941.

[3] Fehse 277 stellt die Sache so dar: „Hierauf wurde die dritte Ode, die den Hrn. Rachel zum Verfasser hatte, und auf die akademischen Insignien, auch auf den allgemeinen Wunsch des Vaterlandes gerichtet war, mit einer vortreflichen Musik abgesungen." Das Wort „Ode" meint hierbei natürlich keine der sechs erhaltenen Oden, die ja sämtlich das Fürstenlob zum Inhalt haben. „Dritte" (im Anschluß an Rachel), weil die Pflegerschen Oden je paarweise als eine Nummer gezählt werden. „Auf die akademischen Insignien" ist offenbar eine ungenaue Ausdrucksweise für „auf die akademische Devise", erklärlich, weil das *Pax optima rerum* gleichzeitig der Text des Universitätssiegels ist.

[4] Palme und Füllhorn beziehen sich auf die Figur der Pax im Universitätssiegel.

Palladium hoc nostrum, fructus ut magnus APOLLO
Pro tantis capiat meritis: Nomenque propaget
Fama per aeternos aevi venientis honores.
Annue: sit praesto semper PAX OPTIMA RERUM.

Aus diesem Text ist zu schließen, daß eine kantaten- oder auch odenartige Komposition nicht in Frage gekommen sein kann, vielleicht hat es sich um eine mehrchörige Vertonung in einzelnen Abschnitten, im Gesamttypus mehr motettenartig, gehandelt.

Der Inaugurationsakt hatte über sechs Stunden gedauert, und es wird ausdrücklich bezeugt, daß die Marschälle und sonstigen Hofchargen zur höheren Ehre ihrer Fürsten während der ganzen Zeremonie „unermüdet gestanden" haben. Das Festmahl war redlich verdient. Die vier lateinischen Oden lassen sich mit Sicherheit in dem Programm unterbringen. Die beiden deutschen aber finden auf keine Weise Platz darin und haben auch eben der deutschen Sprache wegen bestimmt nicht in diesen Haupt- und Staatsakt gehört. Da ihre Verwendung bei den anderen Festlichkeiten bereits ausgeschlossen wurde, bleibt nur übrig, sie für das *Exercitium* am 6. Oktober in Anspruch zu nehmen. Zu dieser Feier[1] war das *majus Academiae acroaterium* prächtig ausgeschmückt worden. Unter anderm hatte man eine besondere Estrade für die Musik errichtet, die denn auch reichlich dabei zu tun hatte. Um 12 Uhr begaben sich der Herzog und sein Bruder (der Herzog von Norburg war abgereist) mit dem Hofstaat und vielen Gästen in die Universität, wo sie vom Prorektor Musaeus *solemnibus verbis* begrüßt wurden. Auf der einen Seite der Kathedra saßen die Professoren, auf der anderen der Hof, im Zuhörerraum die Studentenschaft. Den Anfang der Feier machte die Musik, die *suavissima vocum omnium symphonia, omnes ex Parnasso et Helicone Graeciae, Musas, cum Apolline ciebant* (aufriefen, zitierten), *ut Cimbriae faverent, et coeptis ingeniorum adessent.* Ob darunter eine Vokalmusik oder, wörtlich, nur eine Sinfonia zu verstehen ist, läßt sich nicht feststellen. Eine Komposition Pflegers über einen Text, der die Musen des Parnaß und des Helikon samt Apollo aufriefe, Cimbrien gnädig zu sein, gibt es unter seinen Werken nicht, auch nicht unter den lateinischen in Uppsala[2]. Wenn man den blumenreichen Stil Torquatos in Rechnung stellt, wird man jedenfalls die Möglichkeit, daß an dieser Stelle nur eine Instrumentalmusik aufgeführt worden und der Anruf an die Musen nur bildlich gemeint ist, offenhalten müssen. Es folgten nun Dankesreden aller vier Dekane und abschließend sprach Morhof, der Professor der Eloquenz, der die Zuhörer *stilo soluto, ligatoque, velut vinculis constrinxit.* Nach jeder Rede gab es Musik, aber die Andeutungen Torquatos sind zu knapp, als daß daraus rekonstruiert werden könnte, was für Stücke es gewesen sind. Nach der Rede des theologischen Dekans Christian Kortholt heißt es: *repetitae post orationem Musicorum voces, et instrumenta,* was vielleicht eine Wiederholung der einleitenden Sinfonia bedeuten soll. Nach der Rede des Juristen Erich Mauritius *iterum interposita Musicalia instrumenta* (also keine Trompeterstücke), *voces, modulationes, symphoniae,* nach der des Mediziners Kaspar Marchius *rursum interjectae Musicorum concertationes et concentus,* nach der des Historikers Michael Watsonius *lusere hic*

[1] Ihre Schilderung Torquato 119ff., Fehse 279f.
[2] Alle in Photokopie im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel.

suavius Musici, weil es nämlich nun die Rede des Poeta laureatus Morhof einzuleiten galt. Alle diese Stücke werden kurze Instrumentalsätze, Pavanen, Sonaten, Sinfonien oder dergleichen gewesen sein. Erst nachdem diese fünf Reden absolviert waren, erklang eine größere Musik: *Jam demum non frustrata sua intentione symphonia, acrius auxit voces, et provocavit instrumenta. Laudes cantatae Principis, et in Oda omen Academiae.* Der erste Satz sagt aus, daß wieder eine Sinfonia gespielt wurde. Der zweite scheint ungenau, enthält aber in Wirklichkeit ganz präzise Angaben: die *Laudes* sind die beiden deutschen Oden, und das *omen academicum* ist das in der 5. Ode (nur in dieser einen, daher Torquatos Singular *in oda*) enthaltene Gelübde der neuen Akademie: „Wir wollen alle Mühe fleißig anwenden Gott und dem Leopold ewig zum Ruhm." Ungenau ist nur der Singular *Principis,* denn es handelt sich in Nr. 5 um beide Kaiser, in Nr. 6 um beide Herzöge. Der zitierte Schluß der 5. Oda wie auch derjenige der 6. erklingen gewissermaßen aus dem Munde der Studenten, sind also als Gedanken zur Beendigung der Feier durchaus sinngemäß und leiten gleichzeitig über zu deren zweitem Teil, mit dem die Studenten zu ihrem Recht kommen, wenn auch nur als passive Teilnehmer. Denn nun folgte *mixtis risibus salibusque* der heitere Teil des Programms, die nach uraltem Ritus von dem ersten Pedellen der Universität, Boethius Ivari[1], zelebrierte Zeremonie der „Deposition". Die Ausführlichkeit, mit der sie geschildert wird, läßt darauf schließen, daß sie Torquatos Geschmack besser behagte als die Musik[2].

Als der Herzog die Universität verließ, „zog er auf dem Hofe um die Professoren, die ihn hinausgeleiteten, scherzend einen magischen Kreis, den auf seinen Wink die Soldaten seiner Leibgarde besetzten, so daß die Professoren von ihnen umschlossen waren. Dies sollte, wie er andeutete, das Zeichen sein, daß er sie und ihre Privilegien mit allen Mitteln schützen werde"[3].

Die sechs Oden Pflegers, die in der *Descriptio* Torquatos vorliegen, bilden also in dem gesamten Festprogramm einen Hauptanteil, da sie an den repräsentativsten Stellen stehen, sind aber nur eine Minderzahl aus den aufgeführten Musikwerken. Die musikalischen Programme des Festmahls und der Serenade sind nicht mehr feststellbar. Aus dem eigentlichen Weiheakt fehlen das Te Deum, das nicht genau bezeichnete Stück nach der Verlesung des kaiserlichen Patentes und die Schlußmusik über die Devise „Pax optima rerum". Desgleichen läßt sich nichts feststellen über die vermutlich nur instrumentalen Musikstücke, die vor und nach den Reden bei dem *Exercitium* gespielt wurden. Erhalten sind außer den Oden sehr wahrscheinlich das *Veni Sancte Spiritus,* das den Inaugurationsakt eröffnet hatte, in dem gleichnamigen Werk Pflegers in Uppsala und der oben wiedergegebene Text des „Pax optima rerum". Selbst wenn man annimmt, daß die Musik zur Serenade

[1] Gloy, a.a.O., S. 88.

[2] Eigentümlicherweise berichtet Rachel (S. 89) über die Musik bei diesem *Exercitium* nur dürftig, daß man ein *tabulatum* für den Chorus musicus erbaut habe, dann: *Occupatis sedilibus motibusque compositis, suavi fidium sono Auditorium fuit exhilaratum,* ferner: *ut singulae orationes intervallo musico disjungerentur* und *principes . . . inter symphoniacam chordarum concordiam egressi.* Hiernach wäre also bei diesem Aktus nur instrumental musiziert worden. Dagegen steht die bestimmte Aussage Torquatos: *Laudes cantatae Principis, et in Oda omen Academiae.* Obwohl Rachel grundsätzlich als die bessere Quelle anzusehen ist, muß man hierin doch wohl Torquato folgen, wenn man nicht die beiden deutschen Oden in die Bankettmusik einreihen will — dagegen sprechen doch gewichtige Gründe (s. o. S. 11ff.).

[3] Gloy, a.a.O., Torquato 120f.

und die Instrumentalstücke zum *Exercitium* nicht von Pfleger komponiert, sondern aus dem Repertoire genommen wurden, oder wenn man mit Fehse Joachim Rachel als Komponisten der Bankettmusik anerkennt, so bleibt doch anzunehmen, daß der kompositorische Anteil Pflegers an den Kieler Feierlichkeiten größer gewesen ist, als es nach Torquatos *Descriptio* den Anschein hat. Mindestens das „Pax optima rerum" muß er wohl sicher dazu komponiert haben, und mindestens wahrscheinlich ist, daß auch das Te Deum ein Werk von ihm gewesen sein wird. Setzten doch die Komponisten des Zeitalters ihre Ehre darein, bei solchen Festakten eigene Kompositionen aufzuführen. Warum von diesen Arbeiten Pflegers nur die sechs Oden, und warum diese überhaupt abgedruckt worden sind, ist leicht zu erklären, wenn man den Gesamtinhalt des Bandes vor sich hat. Denn das ganze dickleibige Buch ist eigentlich nur eine einzige, überschwängliche, mit allem barocken Pomp und aller devotesten Unterwürfigkeit dargebrachte Huldigung an Christian Albrecht und die anderen beteiligten Fürsten. Auch die Texte der Reden und Gedichte sind nichts anderes als bis zum Überdruß wiederholte rhetorische Lobhudeleien. Für Torquato ist die gesamte Beschreibung der Festlichkeiten nur ein Vorwand für Weihrauchwolken. Von einem solchen Gesichtspunkt aus lag es nahe, diejenigen Musikstücke abzudrucken, die in der gleichen Linie lagen, die übrigen beiseitezulassen.

Pflegers Anteil an dem Kieler Einweihungsprogramm und der Verwendungszweck seiner Oden dürfte damit einigermaßen klargestellt sein. Der ausschließlich höfische Zweck hat nun den Oden auch das Stilgepräge verliehen, das sich — jedoch nur für die vier ersten — mit dem einen Wort „reine Repräsentation" kennzeichnen läßt. Insofern kommt diesen Stücken ein nicht unbeträchtlicher musikgeschichtlicher Dokumentenwert zu. Es ist bisher aus der norddeutschen Musik des Zeitalters nichts bekannt, was so ausschließlich reinsten italienischen Paradestil verkörperte.

Das Prinzip der Anlage ist bei den vier lateinischen Oden das gleiche und weicht von dem der beiden deutschen erheblich ab, die untereinander wieder ähnlich angelegt sind. Bei einer Besetzung der ersten vier Oden von 10, 7, 8 und 9 Stimmen (zuzüglich Generalbaß) wird der Text, der von vorneherein auf Komposition zugeschnitten ist, so aufgeteilt, daß die bei einem jeden vorhandene Refrainzeile (bzw., wie bei Nr. 1, die variierte Refrainzeile) in ein Tutti-Ritornell gebracht wird, das *ut supra* nach allen Strophen wiederkehrt (bei Nr. 1 gleiches Ritornell auch für die variierten Refrainzeilen des Textes). Da bei Nr. 1 ausnahmsweise der Text gleich mit einer Vorausnahme der Refrainzeile beginnt, läßt Pfleger die Melodie des Tutti-Ritornells als Sopransolo voraussingen. Mit diesen Ritornellblöcken wird ein formales Gerüst aufgebaut, das in einer so starren Form für Süd- oder Mitteldeutschland, geschweige denn für Italien damals schon als antiquiert hätte gelten müssen, für Norddeutschland aber noch ein Novum gebildet hat.

Zwischen die Ritornelle werden die Strophentexte in der Form von *Arie* für 1—3 Sologesangsstimmen mit Generalbaß und 1—3 konzertierenden Instrumenten als Episoden eingefügt. Dabei ist mancherlei auffallend. Erstens, daß die Vokalbesetzung in der Regel über die Vierstimmigkeit nicht hinausgeht: singen drei Stimmen zum Continuo, so fehlen Instrumente in der Regel, singt nur eine Stimme, so treten

ein, zwei oder auch drei Instrumente hinzu; nur zweimal (Oden Nr. 3 und 4) kommt Fünfstimmigkeit vor. Zweitens, daß konzertierende Instrumente nur zu Baß- oder Tenorsoli auftreten (meist zwei, in der vierten Ode einmal eine Sologambe), während die hohen Singstimmen entweder ganz ohne Instrumente oder doch nur im Wechsel mit ihnen erscheinen. Drittens, daß die Baß-Soli, von gelegentlichen Koloraturen abgesehen, noch völlig continuogebunden sind. Viertens, daß Pfleger fast keinen Gebrauch von reinen Instrumentalstücken in der Form von „Sinfonien" oder gliedernden Ritornellen macht; es kommt überhaupt nur ein einziges reines Instrumentalstück vor, die kleine Einleitungssinfonia zur dritten Ode. Fünftens endlich, daß Pfleger nicht versucht, die Soloepisoden untereinander oder auch mit dên Ritornellen zu verknüpfen. Die beiden Tenorsoli in Nr. 4 sind nicht verwandt, sondern identisch. Einzig in der Ode Nr. 2 findet sich eine nähere Beziehung zwischen zwei Episoden: das einleitende Tenorsolo und die nächste Episode (für zwei Soprane) sind durch einen Basso ostinato miteinander verkoppelt.

Für die Tonalität gilt ohne Ausnahme das Gesetz der Einheit. Nr. 1 bringt alle einzelnen Abschnitte in *G*-dur, Nr. 2 und Nr. 4 in *a*-moll, Nr. 3 in *g*-moll. Harmonische Abwechslung ist unerwünscht: auch im Verlaufe läßt jedes einzelne Stück in sich nur geringfügige Ausweichungen, keinerlei Modulationen zu. Dem gleichen Einheitsgesetz fügt sich die Melodik. Ohne miteinander substanzverwandt zu sein, ähneln alle Abschnitte einer Ode einander. Selbst bis in die Taktarten erstreckt sich diese Starrheit. Nr. 1 hält den Schluß des Ritornells in $\frac{3}{2}$ und bringt eine Episode in $\frac{3}{2}$, sonst steht alles in ¢. In Nr. 2 stehen alle Soli einheitlich in 3, das Ritornell in ¢. Nr. 3 verwendet überhaupt nur ¢. Einzig Nr. 4 zeigt einen etwas mehr gelockerten Taktartenwechsel. Man fühlt etwas von der Kälte höfischer Ranglisten, etwas vom Lakaienstaat in dieser monotonen Pracht. Sie riecht nach Brokat und Allongeperrücke, aber auch nach Drill und Untertanenverstand. Auch die an und für sich lebhafte Rhythmik ändert nichts an dem Eindruck, denn sie ist von schematischer Starrheit. Sie skandiert oder deklamiert pathetisch, und wo sie von ihrer normalen Syllabik abweicht, da schiebt sie glitzernde Koloraturen ein, die den etwas falschen Glanz unechter Brillanten nicht ganz verleugnen können.

In einem solchen Panzer höfischer Etikette scheint sich Pfleger nicht wohl gefühlt zu haben. Hatte man ihm diesen zeremoniellen Prunkstil vorgeschrieben? Es ist ein ganz anderer Pfleger als der Komponist der Passionsmusik *Ach, daß ich Wassers genug hätte*[1], ein ganz anderer überhaupt als der Komponist der meisten anderen Kantaten des von Fr. Stein[1] und A. Nausch[2] beschriebenen Evangelienjahrgangs. Der Pfleger der Passionsmusik steht eindeutig neben dem Schütz-Schüler Bernhard und dem jungen Buxtehude. Hierhin, und zum Teil noch zu Heinrich Albert hinüber, weisen auch die zwei deutschen Oden. Aber der Pfleger der lateinischen Oden stellt sich mit einem Stil vor, der schon in der mitteldeutschen Literatur der Zeit — aus der ja leider die „Gelegenheitsmusiken", diese historisch so überaus wichtigen Gradmesser der musikalischen „Umgangsformen", noch nie recht untersucht worden sind — wenig Parallelen finden dürfte, der aber in Nord-

[1] Herausgegeben von Fritz Stein, Das Chorwerk, Heft 52, Wolfenbüttel 1938.
[2] Festschrift für Max Schneider, Halle 1935.
[3] A.a.O., Maschinenschrift 68ff.

deutschland einfach ein „Mädchen aus der Fremde", einen geschichtlichen Anachronismus bildet. Analoga dürften eher in Süddeutschland zu finden sein, so etwa in den *Sacri concentus* von Rupert Ignaz Mayr (1681), die freilich als geistliches Andachtswerk von der leeren rhetorischen Prunkhaftigkeit und der schematischen Starrheit des Aufrisses der lateinischen Oden Pflegers auch noch einen ziemlich weiten Abstand halten[1]. An zeitlich unmittelbar benachbarte Dinge wie etwa die Kammerkantaten Albricis, die in Dresden (vermutlich autograph) vorliegen[2], die geistlichen Konzerte Perandas[3], aber auch an ältere italienische Arbeiten wie die Kammerkantaten und Arien von Luigi Rossi, Giacomo Carissimi usw. darf man nicht denken: hier moderne Kantabilität und Expressivität, sorgsame und feinfühlige Differenzierung gewichtiger arioser und leichter rezitativischer Glieder, funktionelle Harmonik, dort starres, fast skandierendes Parlando, melodische Enge (angesichts der geistlichen Werke Pflegers möchte man geradezu von einem bewußten Verzicht auf eingängliche Melodik sprechen), harmonische und rhythmische Monotonie, starre Gleichförmigkeit der Gliederung. Eine eingehendere Untersuchung der Verwandtschafts- und Herkunftsfrage für diese lateinischen Oden wird vielleicht einmal zur Aufhellung von Pflegers Jugendgeschichte beitragen können. Nach dem gegenwärtigen Stande der Kenntnis ist eine genaue Zuteilung nicht möglich. Wahrscheinlich ist, daß die nächsten Verwandten dieser lateinischen Oden im bayrisch-österreichischen Kulturkreise zu suchen sein werden. Dort dürfte — vermutungsweise — die Ahnenreihe dieses Stils etwa über Staden und Aichinger bis in die Konzertsammelwerke der Donfried, Victorinus usw. zurückführen. Auch zu dem fränkischen Meister Kindermann bestehen wohl Beziehungen[4]. Von der norddeutschen Perspektive aus könnte auch an die andere Beziehungsreihe gedacht werden, die über Selle und Scheidt zu Scheins *Opella* zurückführt. Doch hat die erstgenannte mehr Einleuchtendes an sich.

Schließlich bleibt zu bedenken, ob nicht bei diesen Kompositionen eine direkte außerdeutsche Provenienz zu vermuten ist. Fr. Stein hat bereits angedeutet[5], daß nahe Beziehungen Pflegers zu Italien angenommen werden können. Manches spricht dafür. Die routinehafte Geläufigkeit, mit der die Texte in den modischen Gesangsstil übertragen sind, legt eine unmittelbare italienische Schulung nahe. Die versierte Rhetorik gemahnt an die abgeflachten Solokonzerte des greisen Monteverdi (*Selva morale*, 1641) weit mehr als an die Gruppe L. Rossi-Carissimi, zu der Schering[6] und, wohl nach ihm, Hans Schnoor[7] Beziehungen annahmen. Handelte es sich nicht um eine so ausgesprochen zeremonielle Musik, bei der man vermuten könnte, daß ihr Stil dem Komponisten mehr oder minder ausdrücklich vorgeschrieben worden sei, wäre nicht der „andere" Pfleger der Evangelienmusiken bekannt,

---

[1] Herausgegeben von K. G. Fellerer, Landschaftsdenkmale der Musik in Bayern, 1, Braunschweig 1936.
[2] Landesbibliothek Dresden, Mus. Ms. 1037; Photokopie im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel.
[3] Ebenda, Mus. Ms. 17081; zwei davon herausgegeben von Bernward Beyerle (Heinrichshofen, Magdeburg).
[4] DTB XIII und XXI—XXIV.
[5] Chorwerk 52, Vorwort; Schneider-Festschrift, S. 135.
[6] Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911, S. 161.
[7] Handbuch der Musikgeschichte², hg. v. G. Adler (Jude), I, 1930, S. 497.

so müßte man aus den lateinischen Oden auf einen Komponisten schließen, der zur Zeit ihrer Abfassung ein Mann von mindesten 50 Jahren gewesen wäre, während der „andere" Pfleger etwa ein Altersgenosse von Chr. Bernhard sein könnte und mithin zur Zeit der Kieler Universitätsgründung die Vierzig noch kaum überschritten haben dürfte. Die Steifheit der ganzen Anlage, der Schematismus der Ritornellbindung, die Continuoverpflichtung der Baßsoli, die Scheu vor einem gelockerten Nebeneinader von Singstimmen und konzertierenden Instrumenten (wie es doch in den deutschen Oden durchaus geläufig angewendet wird), der Mangel selbständiger Instrumentalsätze, wie sie in der obersächsischen Schule längst gang und gäbe waren, das alles würde, an mitteldeutschen Verhältnissen gemessen, auf eine Stilstufe hindeuten, die erheblich vor Adam Krieger, weit auch vor dem 2. und 3. Teil von Schützens *Symphoniae sacrae* läge, in der Behandlung der Sologesangsstimmen etwa an H. Alberts früheste „Arien" oder an K. Kittels „Arien und Kantaten" von 1638 erinnerte und nächste Verwandte in den letzten Werken von Michael Praetorius fände. Doch liegt, wie gesagt, die in den lateinischen Oden bezeugte Stilrichtung recht eigentlich außerhalb nord- und mitteldeutscher Beziehungen, findet Parallelen vielleicht am ersten in Süddeutschland[1] und weist darüber hinaus auf direkte italienische Vorbilder. Immer gelangt man jedoch bei einem Ausblick auf italienische Analogien zur älteren Generation, nicht zur Carissimi-Gruppe, eher zu den Spätwerken Monteverdis, zur *Selva morale* und — sollten nicht vielleicht auch seine *Madrigali guerrieri ed amorosi* von 1638, die ja ebenfalls der Verherrlichung Kaiser Ferdinands III. dienen, mindestens in ihrer Diktion und in der starren Pracht ihrer Dispositionen, etwas abgefärbt haben?

Die Kluft zwischen den lateinischen Oden Pflegers und seiner Passionsmusik — und damit auch seinem Evangelienjahrgang, dessen Bestandteile bei aller Verschiedenheit doch im wesentlichen der Passionsmusik stilgleich sind — wäre unüberbrückbar, besäßen wir nicht zum Glück noch die beiden deutschen Oden. Die Aufgabe, die diese Stücke stellten, ist von dem Komponisten offenbar als eine von derjenigen der lateinischen grundverschiedene empfunden worden. Dem repräsentativen Prunkstil der lateinischen Oden steht bei den deutschen ein intimer Kammerstil gegenüber. Die Besetzung überschreitet nicht fünf Stimmen (zuzüglich Basso continuo). Nr. 5 ist bestimmt für vier Violen und Sopransolo, Nr. 6 für zwei Violinen, zwei Gamben und Sopransolo. Im Vergleich mit den vier lateinischen Oden fehlt also der Chor und fehlen die übrigen vier Solostimmen (Cantus II, Alt, Tenor, Baß). Es fehlt die Abwechslung in der Streicherbesetzung (Violinen, Violen, Gamben). Es fehlen die massiven Ritornellblöcke wie überhaupt ausgesprochene Tuttiwirkungen (analog dem Fehlen einer Refrainzeile im Text), und damit fällt der ganze Schematismus im Formaufbau weg. Dafür aber sind beide Oden reich mit den in den vier lateinischen fast völlig fehlenden selbständigen Instrumentalstücken ausgestattet. Die verwendeten Tonarten, *B*-dur und *c*-moll, tragen gegenüber denen der lateinischen Stücke einen moderneren und weicheren Charakter. In Nr. 5 wechseln die Taktarten ₵, 3 und $\frac{6}{4}$; Nr. 6 ist durchweg in dem modernen $\frac{6}{4}$ notiert.

Bemerkenswert ist besonders das Verhalten des Komponisten zur Textgliederung

---

[1] Ich verweise auf die Beispiele in A. Adrio, Die Anfänge des geistlichen Konzerts, Berlin 1935.

und damit die Lösung des Anlageproblems in den beiden deutschen Oden. Das Gedicht zu Nr. 5 ist nicht ausdrücklich in Strophen eingeteilt (obwohl es aus vier Vierzeilern besteht). Dementsprechend spaltet Pfleger die Musik nicht in strophische Einzelsätze auf, sondern er faßt die ersten sechs Zeilen zu einem selbständigen und kompakten ersten, die folgenden zwei Zeilen zu einem mehr verbindenden zweiten Abschnitt zusammen und läßt die letzten sechs als dritten Abschnitt wieder einen in sich geschlossenen Satz bilden. Die erste Gruppe nun (sechs Zeilen) stellt eine *Aria* im Sinne Buxtehudes dar, ein Lied im frühen norddeutschen Stil. Es schließt mit einem kurzen Instrumentalritornell, dem einige weitere, zu wiederholende Ritornelltakte folgen. Besetzt ist dieser Liedabschnitt nur mit Sopransolo und Basso continuo. Dem Liede vorangestellt ist ein besonderer Einleitungstakt mit dem Anruf *Ferdinand* in rezitativischer Form. Mit den Worten *Welcher die Cimbrischen Musen* beginnt nach dem Liedabschnitt die Zweizeilengruppe, die sich im Vortragsstil der vorangegangenen *Aria* hält, ohne doch dazu zu gehören, ebenfalls nur mit Sopran und Continuo besetzt ist, jedoch mit einem eigenen Instrumentalsatz schließt. (Für dieses Stück wie für den vorhergehenden Instrumentalsatz paßt das Wort „Ritornell" nur wegen der melodischen Verwandtschaft mit den Vokalabschnitten, zu denen sie gehören; da es sich nicht um eigentliche Strophenritornelle handelt, wäre sonst der Terminus *Sinfonia*, analog Schützens Gebrauch des Wortes, anzuwenden.) Der dritte Abschnitt (sechs Zeilen) endlich schickt eine ganze Zeile *Großer Monarche, wachst, blühet und lebet* als Rezitativeinleitung voraus, diesmal accompagnato, und nun werden die letzten fünf Zeilen in einem nicht liedartigen, sondern ariosen Stil mit umfangreichen Wiederholungen und konzertierenden Instrumentalzwischengruppen behandelt, die wiederum in einem Nachspiel endigen. Überdies wird die ganze Ode von einer selbständigen und in sich abgeschlossenen Sinfonia eingeleitet.

Was mit diesen Worten beschrieben wurde, ist aber nichts anderes als der frühe Kantatentypus Buxtehudes und Bernhards: Sinfonia, Lied, Instrumentaleinlage, arioser Schlußsatz, dazwischen verbindende kleine Rezitative, das Arioso breit angelegt in einer ausgesprochen modern anmutenden, italianisierenden, an L. Rossi oder Carissimi geschulten Kantabilität und mit einem fest ausgeprägten Grundmotiv ausgestattet: das ist der Formenapparat, mit dem Norddeutschland bis in die Zeiten eines Bruhns hinein arbeitet. Was für ein moderner Pfleger in dieser zarten, fast weichen Haltung einer deutschen Kammerkantate, was für ein antiquierter in dem kalten Pomp der vier lateinischen Oden! Was Pfleger in dieser fünften Ode noch in einem gewissen Abstand von Buxtehude hält, ist seine steifere, trockenere Diktion, die starrere Melodik, die sich gegenüber jenem etwas altertümlicher ausnimmt (Pfleger war sicher auch der Ältere von beiden) und in manchem an H. Albert gemahnt. Alberts bekannte Begrüßungskantate an Martin Opitz von 1638[1] wäre hier zum Vergleich heranzuziehen. Auch mit Alberts *Bekehrung zum Herren Christo*, erschienen 1642[2], besteht Ähnlichkeit; obwohl dieses Stück im ganzen mehr liedartig gehalten ist, erinnert es in der Art des Textvortrags an Pflegers fünfte Ode. Gleiches gilt auch für Alberts höfisches Gelegenheitsstück von

[1] II 20; DDT 12, S. 64.
[2] V 8; DDT 13, S. 154.

1643 VI, 11[1] und besonders für die Kantate auf das 50jährige Jubiläum der Doktorpromotion Michael Friesens (1645)[2], die zwei gleichartige Sinfonien zu neun sehr verschieden gearteten und besetzten Strophen wechseln läßt. Mit der Ode Nr. 5 erscheint Pfleger auf einer Linie, die zwischen H. Alberts späteren und Buxtehudes früheren Kompositionen verläuft.

Es bereitet keine Mühe zu erkennen, daß die sechste Ode noch näher an Buxtehude heranführt. Hier ist der vierstrophige Text ganz einfach in die Form des Strophenliedes gefaßt. Viermal wiederholen sich wörtlich Sopranmelodie und Basso continuo, bei der vierten Strophe figuriert dazu noch eine Sologambe frei gegen die beiden sonst unveränderten Stimmen. Der Liedtypus selbst mit seiner einfachen metrischen und melodischen Grundstruktur, seiner leichten Ornamentik und seinem Sizilianorhythmus steht ganz dicht bei Buxtehude. Zu den vier Gesangsstrophen treten vier variierende Ritornelle über den gleichen Baß, der auch die Vokalstrophen trägt, so daß die ganze Ode restlos zur Ostinatokantate wird. Die Oberstimmen der Ritornelle verwenden mehr oder minder andeutend die Liedmelodie. Diese Instrumentalstücke sind sehr bemerkenswert, weil sie sich in dieser ostinatovariierenden Anlage selbst bei Buxtehude selten finden. Das einleitende Ritornell bildet eine fünfstimmige Sinfonia, im zweiten figuriert eine Sologambe, im dritten eine Solovioline frei über dem Ostinato, im vierten endlich spielt eine Solovioline die nur leicht kolorierte Liedmelodie, und eine Gambe bewegt sich frei figurativ zwischen Melodie und Baß, womit die gleichartig behandelte vierte Liedstrophe sinnvoll eingeleitet wird. Diese ganze sechste Ode tritt somit in die unmittelbare Nähe der variierenden Liedkantaten Buxtehudes, die ihrerseits — bei dem Mangel an festen Daten für Buxtehudes Werke sehr wichtig — durch die gesicherte Entstehungszeit dieser sechsten Ode Pflegers einen relativ frühen Annäherungstermin erhalten. Den schlagendsten Vergleich bietet Buxtehudes *Jesu komm, mein Freud und Lachen* (Ernst Christoph Homburg)[3]; fast genau wie bei Pfleger folgt hier einer Sinfonia (die bei Buxtehude nicht ostinat gebunden ist) eine Reihe von variierten Textstrophen über einem Basso ostinato, alle Ritornelle benützen den gleichen Baß und variieren ständig (bei Pfleger variieren nur die Ritornelle, die Liedstrophen selbst nicht). Die Identität dieses Typus mit Pflegers sechster Ode ist unverkennbar, freilich kommt der Fall in so ausgesprochener Weise bei Buxtehude nur dieses eine Mal vor. Wie anderwärts zu zeigen sein wird, war ohnehin anzunehmen, daß diese Kantate ein Frühwerk Buxtehudes ist, und diese Annahme erhält durch die Analogie mit Pflegers Stück eine Stütze[4]. Sehr ähnlich angelegt ist Buxtehudes Komposition *Mein Gemüt erfreuet sich*[5], mit teils gleichen, teils variierten Strophen und gleichen Ritornellen, ebenso *Welt, packe dich* (Justus Sieber) mit kreuzweis gleichen Strophen und Ritornellen und einer freien Mittelstrophe. Auch Stücke wie *Kommst du, kommst du, Licht der Heiden* (E. Chr. Homburg) und die Ciaconna

---

1 DDT 13, S. 187. 2 VIII 10; DDT 13, S. 260.

3 Gesamtausgabe der Werke Buxtehudes VII, S. 81.

4 Buxtehudes Komposition ist bisher nur durch den Text als nach 1659 komponiert datierbar. Die Ähnlichkeit einer ganzen Reihe von Kompositionen, insbesondere dreistimmigen Kantaten mit diesem Typus, so VI, S. 14, S. 30, S. 75; VII, S. 10, scheint diese Stücke in Buxtehudes frühere Zeit, vielleicht um 1670, zu rücken. Vgl. meine Studie „Das Kantatenwerk Buxtehudes", Jb. d. Musikbibliothek Peters für 1940, S. 10ff., deren Fortsetzung diese Fragen erörtern wird.

5 Gesamtausgabe VII, S. 10.

Liebster, meine Seele saget (Homburg)[1] bieten sich zum Vergleich an. In die einfachste Form reduziert, führt dieser Kompositionstypus auf Buxtehudes zahlreiche unvariierte Strophenlieder mit Ritornellen hinab, so *Wenn ich, Herr Jesu, habe dich* (Anna Sophia von Hessen) oder, weltlich, *Auf, stimmet die Saiten*, 1672 datiert[2]. Die sechste Ode Pflegers ist das relativ modernste unter diesen Gebilden und wirkt auch melodisch als das eingänglichste, in ihr kommt endlich der in Norddeutschland wirkende Nachbar Buxtehudes zum Vorschein.

Die deutschen Oden heben sich scharf von den lateinischen ab. Sie gehören einer anderen Welt an. Beiden liegt — wie könnte es um 1665 anders sein? — in tieferen Schichten irgendwo Italienisches zugrunde. Aber bei den deutschen Oden handelt es sich um jene längst eingedeutschte, über Schütz und über die ganze fränkische und sächsische Schule hin längst rezipierte und verwandelte Art italienischer Musik, die den Anstoß für die gemeindeutsche Komposition des ganzen 17. Jahrhunderts gegeben hat. Bei den lateinischen aber taucht ein verhältnismäßig archaisch anmutender, zeitlich etwa um eine Generation zurückliegender italienischer Typus und unter einer konventionellen Maske auf, die nichts mit der umfassenden deutschen Rezeption zu tun hat. Die lateinischen Oden sind „welsche" Musik in deutscher Nachahmung; die deutschen sind deutsche Musik, so gewiß Schützens Werke von deutscher Art und Kunst sind. Dort fremdartige, hier heimische, dort repräsentative, hier intime Kunst, dort Zeremoniell, hier Affekt, dort Staatsräson, hier Persönlichkeit.

Die Kieler Universitätsoden belegen die Weite, die Pflegers Können umfaßt hat. Sie reicht vom starren Prunk des späten Monteverdi bis zu dem sensiblen Spiritualismus des jungen Buxtehude, vom venezianischen Zeremoniell bis zur norddeutschen Gemütstiefe. Selbstredend ist und bleibt Pfleger ein Kleinmeister. Man wird ihn nicht durch Vergrößerungssucht karikieren wollen. Ein Buxtehude war er nicht, nicht einmal ein Bernhard, aber ein Kleinmeister jenes außergewöhnlich hohen Niveaus, das zu seiner Zeit die gesamte deutsche Musik aufwies, und in seiner vielleicht etwas formalistischen und pedantischen Kleinmeisterlichkeit einer jener Männer, die geholfen haben, die kurze, aber strahlende Blüte des norddeutschen Musikbarock zum Aufbrechen zu bringen.

Daß auf die Kieler Alma Mater einmal ein Hauch dieser Frühlingsstimmung der Musikgeschichte, dieser erwartungsfreudigen Knospenzeit eines musikalischen Aufbruches aus tiefsten und noch völlig unverbrauchten Gemütskräften gefallen ist, wird jedem Kieler Musikwissenschafter eine kleine Genugtuung bereiten. Und er wird gern in das schwungvoll versifizierte Wunschbild einstimmen, das Heinrich Mühlpforten aus Breslau dem Herzog Christian Albrecht zur Inauguration dargebracht hat — selbst auf die Gefahr hin, daß es nur ein Wunschbild sein sollte[3]:

Wie frohlockt Holstein itzt / ob seiner göldnen Zeit /
Wie manch berühmter Kiel wird Kiehl unsterblich preisen /
Wie wird der Cimbern Blut begierig dahin reisen /
Zu sehn die Hohe Schul und die Vollkommenheit
Erlesner Wissenschaft, den Kern von solchen Gaben /
Die hohe Seelen nur gerecht und eigen haben.

---

[1] Gesamtausgabe VI, S. 14, und III, S. 65. [2] Gesamtausgabe II, S. 25, und VII, S. 116.
[3] Torquato, Teil: *Votivi applausus*, fol. f 4 v. (nicht paginiert).

Rhythmische und tonale Studien zur Musik der Antike und des Mittelalters

Von Ewald Jammers, Dresden

II. Auf dem Wege zum Mittelalter

Das Problem des Nachlebens der Antike

Auf verschiedenen Wegen wird das musikalische Mittelalter erreicht. Bei manchen ist die Herkunft in Dunkel gehüllt, und ich möchte einem von ihnen ein eigenes Werk, das natürlich wiederholt auch hier Erörtertes von seinem Gesichtspunkt aus prüft, widmen. Umgekehrt scheint der Weg von der Antike her sich ins Dunkle zu verlaufen. Nirgendwo jedenfalls ist er so schwer festzulegen wie in der Musik. Denn Denkmäler der bildenden Kunst oder der Dichtung, von denen aus die Antike ihren Einfluß auf die Nachwelt ausüben konnte, sind überall erhalten; Tempelgesänge, die Virtuosenstücke, die dramatischen Chorlieder des Altertums aber waren tot — seit dem Augenblick, da das Heidentum gestorben war, und kein Zauberwort hat sie bisher wieder lebendig und wirksam machen können. Es blieben einige theoretische Schriften — dem Mißverständnis preisgegeben, da die Voraussetzungen sich geändert hatten — und eine schwache Erinnerung. Was kann man da viel von einem Nachleben der antiken Musik erwarten?

Die Humanisten in der Umgebung des Kaisers Maximilian versuchten, Oden im antiken Versmaß unter Wahrung ihrer Metrik zu vertonen; aber es besteht kein Zweifel, daß es sich um eine private Angelegenheit einiger Doktrinäre handelte. Die kaiserlichen Veröffentlichungen selber stehen außerhalb dieser Kompositionen.

Barbarossa wird vom Archipoeta in Hexametern besungen, und das wohl auf kaiserliche Veranlassung gebildete und vertonte Offizium seines Idealbildes Karl enthält wiederum Hexameter. Aber es sind gereimte, „leoninische" Hexameter. Sind das auch nur intellektualistische Angelegenheiten?

Trotzdem scheint mir das Nachleben der antiken Musik im Mittelalter einer gründlichen Untersuchung wert zu sein; ebenso sicher aber scheint mir auch, daß dazu manche Vorarbeiten zu leisten wären — und leider auch, daß manche Voraussetzungen zu ihnen angesichts der dürftigen Überlieferung antiker Melodien und der ungenügenden neumatischen Aufzeichnungen des frühen Mittelalters stets fehlen werden.

So ist es verständlich, daß diese Frage noch völlig ungeklärt ist.

Öfters erörtert wurde das Problem der Tonalität — oder, genauer, das der Tonarten. Aber selbst auf diesem Gebiet könnte noch manche Arbeit geleistet werden. Übernahme und Mißverständnis der Tonartennamen ist doch etwas Zweitrangiges. Das Wesentliche, d. h. der Wandel, den Oktave und Oktavgliederung, Tetrachordbegriff oder Kompositionstechnik durchmachten, ist noch lange nicht

mit hinreichender Klarheit fixiert worden. Sogar die Grundfrage, ob die Gregorianik antike Elemente übernahm oder nicht, ist noch ungeklärt, und die Ansichten, daß die christliche Musik sich völlig unabhängig entwickelt hat (als hätte man den musikalischen Raum um sie herum stets luftleer halten können) oder aber sich sogar zu unmittelbaren Entlehnungen verstanden habe (als ob den gewissen Ähnlichkeiten nicht noch viel wichtigere Gegensätzlichkeiten unmittelbar zugehörten) — sie stehen sich noch unversöhnt gegenüber[1]. Und auch wenn man der Überzeugung ist, daß die tonartenfremde Psalmodie und der antike Tonalitätsgedanke einander bekämpft, zerstört und zu einem neuen Dritten sich vereint haben, so bedarf dies doch genauer Bestimmung.

Die andere Grundfrage, wie denn — immer noch hinsichtlich der Tonalität — Gregorianik und die ihr folgende mittelalterliche Musik zueinander stünden, ist ebensowenig geklärt und eigentlich kaum in Angriff genommen worden.

Unser Wissen um das Nachleben der Antike in der Rhythmik ist aber vielleicht noch unsicherer. Man wird ein solches Nachleben am ehesten bei den Gesängen mit antiken Versmaßen vermuten können, und so beschränkt sich auch diese Studie darauf, nachfolgend einige Beispiele mittelalterlicher Gesänge mit „metrischen" Texten zu untersuchen. (Daß die Beispiele etwas willkürlich herausgegriffen wurden, ergibt sich aus der Schwierigkeit der Quellenbenutzung; eine vollständige Berücksichtigung des Materials aber dürfte vorerst Utopie sein.) Ich wiederhole: Die metrischen Gesänge, also im wesentlichen die Hymnen. Denn es liegt hinsichtlich der Rhythmik so, daß — durch mittelalterliche Theoretiker verführt — von entgegengesetzten Richtungen der Choralforschung her das Nachleben der antiken Metren vermittels der Neumen — und das will heißen: im gesamten Choral — postuliert wird; dabei sind aber die Arten dieses „Nachlebens" völlig widersprechend[2], so daß man an eine gemeinsame Abkunft dieser Gebilde kaum glauben will, wenn nicht das Auge den Zweifelnden davon überzeugte, daß jede Richtung ihre Neumen, aber in ihrer besonderen Deutung, als Füße, als Metren betrachtet. Vor allem jedoch ist das Ergebnis dieser Chorallehren derartig, daß die Hymnen selber nichts mehr mit antiken Hymnen zu tun haben: Mag der Text Hexameter, Distichen oder Sapphische Strophen zeigen, die Musik zeigt irgendein Gefüge von „neumatischen Füßen", das mit den bekannten antiken Formen nichts gemein hat. Das ist wahrlich eine seltsame Art von Nachleben[3]. Daneben gibt es freilich Theorien, die jeden Zusammenhang leugnen.

Man verzeihe, daß ich dies darstelle; es geschieht nicht, um eine neue paläographische Methode, die zu besseren Ergebnissen führt, ins Licht zu stellen (ich werde ihre Ergebnisse hier benutzen, ohne, von Ausnahmefällen und Anmerkungen

---

[1] Vgl. Ursprung, Kath. Kirchenmusik (1935), einleitende Kapitel, und Wachsmann (Jude), Untersuchungen zum vorgregorianischen Gesang (1935).

[2] Bei Wagner ergeben sich die Füße aus der graphischen Neumenform, bei den Äqualisten aus der Zahl der Töne eines Melismas.

[3] Dies gilt auch von Spezialveröffentlichungen wie E. Garbagnatis „Inni Ambrosiani", der es als metrischen Vortrag bezeichnet, wenn man die Töne der Hymnenmelodien alle gleich lang nimmt (ohne die Melismen auszunehmen) und statt des Wortakzents den metrischen Akzent hervorhebt. Noch seltsamer ist freilich das Nachleben, das Lipphardt (Rhythmisch-metrische Hymnenstudien, Jahrb. f. Liturgiewissenschaft, Bd. 14, S. 196) durch seine Umdeutung der P. Wagnerschen These konstituiert. Ich werde im folgenden zu einzelnen Thesen Lipphardts Stellung nehmen müssen.

abgesehen, mich ins Paläographische zu verlieren), sondern um den bisherigen unklaren Standpunkt zu zeigen. Auf der anderen Seite weiß man von der mittelalterlichen Dichtung her, daß der mittelalterliche metrische Vers, also, um die Hauptgattung zu nennen, der Leoninus, der Hexameter mit reimender Zäsur, sich wesentlich vom antiken Vers unterscheidet, deutet diesen Unterschied taktisch in einer ganz besonderen Art und setzt diese neue Art bereits für die Karolingerzeit an[1]. Und da auch die Rhythmik der ambrosianischen Hymnen noch nicht geklärt ist, so entsteht eine völlige Unsicherheit über die mittelalterlichen Melodien: Sind sie antik oder gregorianisch (oder „gregorianisch-antik") oder etwa mittelalterlich-taktmäßig vorzutragen? Von einer wirklichen Prüfung der historischen Entwicklung und einem Erfassen des Geistes dieser Gesänge kann also unter solchen Umständen noch nicht die Rede sein.

Die Stationen der Entwicklung

Will man zu einem Ergebnis gelangen, so muß man zuvor sich über die Methode klar werden. Zwischen Ambrosius, der vor rund 1600 Jahren wohl in Trier geboren wurde, und etwa dem Agriciusoffizium, das wohl dem gleichen Trier seine Entstehung verdankt und als eines der frühesten hexametrischen Offizien augenscheinlich dem 10. Jahrhundert angehört, liegen fast sieben Jahrhunderte. So wird die wichtigste Forderung sein, die einzelnen Etappen der Entwicklung gesondert vorzunehmen, also der Reihe nach die volkstümlichen Hymnen des Ambrosius, alsdann die merowingisch-karolingische Hofdichtung und ihre Ausläufer in St. Gallen sowie zuletzt die liturgischen Kompositionen, wie unser Agriciusoffizium. In den Vordergrund wird man dabei die Rhythmik zu stellen haben; denn im metrischen Text können wir eine unanfechtbare Bekundung antiker Erinnerung erblicken. Außerdem ist manchmal der Rhythmus sicherer angezeigt als die Melodie, wie dies im Wesen der sogenannten rhythmischen Neumenschriften liegt. Daß dabei die Frage des Nachlebens nicht restlos gelöst wird, muß man in Kauf nehmen; man darf aber, wenn man zu sicheren Ergebnissen gelangt ist, der Zukunft die weitere Ausfüllung des Bildes überlassen.

Wenn dabei Trier zweimal erwähnt werden kann, so ist das vielleicht doch mehr als eine Zufälligkeit. Am Anfang der langen Entwicklung steht eine Persönlichkeit: Ambrosius. Trier aber war damals römische Hauptstadt Galliens, und gilt die Familie des Ambrosius auch als altrömisch, so ist doch nicht zu übersehen, daß sein nicht so erfolgreicher Vorgänger in der Hymnenkomposition auch in Gallien lebte: Hilarius von Poitiers. Und es ist denkbar, daß sich bereits ein gewisses Vorbereitetsein des gallischen Bodens für seine Rolle in der zweiten Epoche ankündigte; denn nicht Rom übernahm die weitere Pflege der hymnischen Komposition, sondern die westlichen Länder und, was die metrische Hymne betrifft, Gallien.

Seit dem Ausgang der Karolingerzeit aber fand dann die Auseinandersetzung mit dem antiken Erbe wesentlich auf dem Gebiet der romanisch-germanischen Sprachgrenze statt.

---

[1] Vgl. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II, Kapitel Hymnen, wo ohne Rücksicht auf die Entstehungszeit alle Hymnen gleichartig „rhythmisiert" werden.

Der antike Rhythmus. Humanistische Versuche seiner Wiederbelebung

Über den antiken Rhythmus braucht natürlich hier nicht ausführlich gehandelt zu werden. Für unser Thema dürfte zunächst der Umstand wichtig sein, daß das Wort mit seinen langen und kurzen Silben den Rhythmus ermöglicht und herbeiführt. Das will aber recht verstanden sein. Wie bereits erwähnt, versuchten am Ende des Mittelalters humanistische Gelehrte Süddeutschlands und Meister wie Hofhaimer oder Senfl, antike Musik auf der Grundlage der alten Metren zu erzeugen. Dabei mag das Verhältnis zwischen Längen und Kürzen, also der Rhythmus der Melodie, ähnlich dem antiken Verhältnis gewesen sein, wenn man allerdings von dem fundamentalen Unterschied absieht, daß das Altertum die Versformen schöpferisch gestaltete, während der Humanismus nachgestaltete.

Wichtig ist aber auch folgender Unterschied: Der Humanismus betrachtete die Hebungen der Verse als „Stoßstellen" für seinen deklamierenden Rhythmus und für die Melodie, die auf ihnen ihre Höhepunkte erreicht. Daß im Altertum die Metren dagegen wesentlich „Maße" waren, besagt der Name deutlich.

So war also der humanistische Vers ein Skelett, das von der Melodie noch bekleidet werden konnte, während der antike ein Körper war, in dem die Melodie leben konnte, und der selber schon etwas Lebendes war. Höchst wahrscheinlich ist es auch, daß die Metren durchaus nicht einander angeglichen wurden zu durchlaufendem taktischem Rhythmus (wie bei den Humanisten), sondern mit ihren Ungleichmäßigkeiten als ähnliche und doch ungleiche, als dem organischen Leben nahe Gebilde bestehen blieben (gewissermaßen also mit häufigem „Taktwechsel", wie es die metrische Gliederung eben ergab).

Wesentlich ist ferner, daß die Silbe selten rhythmisch in Unterwerte aufgelöst wurde: die kurze nie, die lange höchstens in zwei Kürzen, aber fast nur, wenn sie den Circumflex trug, und gelegentlich auch noch, wenn sie vor dem Akzent lag. Hier mag der Humanist sich ähnliche Regeln gestellt haben, aber aus Opposition gegen die Kunstmusik, in einer Art Heimkehr zur schlichten Größe, um das Metrum nicht zu verwirren, während die Antike den melodisch-rhythmischen Leib des Wortes oder der Silbe wahren mußte. Daß auch die akzentisch-melodischen Grundlagen des antiken Verses, sein Gestaltgesetz, seine Ambitusregeln und dergleichen mehr vom Humanismus nicht geahnt wurden, möge vorläufig übergangen werden. Dies mag genügen. Die Gegenüberstellung mit dem Humanismus möge man dabei als Mittel zur Charakterisierung der Antike verzeihen.

Die ambrosianischen Hymnen. Ihre Umgestaltung

Diese Musik also war zu den Zeiten des Ambrosius dem Untergang preisgegeben; denn einerseits benötigte und entwickelte der christliche Kultus eine ganz andere Musik, andererseits vermochte die antike Kunstmusik auch den andrängenden Germanen nichts zu bieten. Dies nun brauchte Ambrosius nicht zu bekümmern, obwohl er ahnte, daß über sein Volk ein Weltgericht hereinbrach. Aber er sah, daß der christlichen Kultmusik seiner Zeit, die vom Orient herkam, die abendländische Provinzialbevölkerung zunächst fremd gegenüberstand. Da nun fand er zwei Wege, diesem Übel abzuhelfen: den Vortrag der Psalmen durch die Gemeinde im Wechselgesang, im sogenannten antiphonalen Gesang, der dann bald kleiner stützender Zwischengesänge bedurfte, die später Antiphonen genannt wurden und auf die nachher flüchtig eingegangen werden muß, und die Hymnen, d. h. schlichte, volkstümliche Gesänge, deren unvergängliche Größe auf ihrer klassischen Einfachheit beruht.

Es ist nun ohne weiteres ersichtlich, daß die Texte der ambrosianischen Hymnen nach den Gesetzen der strengen Silbenmessung gedichtet worden sind. Wie aber steht es mit der Musik?

Bei der Wichtigkeit dieser Frage, ob also diese Hymnen, die der Gregorianik eingegliedert sind, auch musikalisch der christlichen Antike zugehören, ist es angebracht, etwas weiter auszuholen. Ursprung[1] berichtet, daß sie noch vor einigen Jahrzehnten in der Umgebung Mailands im dreizeitigen Rhythmus vorgetragen worden seien[2]. Andererseits berichtet Garbagnati, der

[1] Kath. Kirchenmusik, Potsdam 1931, S. 34.

[2] Von Lipphardt, a. a. O., S. 181, wieder aufgegriffen. Seiner Ausführung kann ich beim „Cantus simplex" folgen. Daß Augustinus, streng genommen, nur Zeuge für den metrischen Text ist, habe ich anderwärts (nicht als Erster) bereits erwähnt (Der gregorianische Rhythmus, 1938,

Herausgeber der Melodien der „Inni del breviario Ambrosiano"[1], als Vortragsregel, daß in den metrischen Hymnen die Töne gleich lang zu singen seien — unbekümmert um Länge oder Kürze der Silben —, jedoch mit Hervorhebung der metrischen an Stelle der Wortakzente. Es empfiehlt sich, bei diesem Zwiespalt der modernen Aussagen — von denen Garbagnatis Vortragsregeln zu deutlich eine Beeinflussung durch Pothier oder die Äqualisten überhaupt verraten —, die Melodien selber zu befragen.

Die Quellenfrage führt natürlich nach Mailand. Garbagnati hat auf Grund von Handschriften des 13. und der folgenden Jahrhunderte 40 Melodien veröffentlicht. Von diesen scheiden einige als antiphonale oder psalmodische Kompositionen ohne weiteres aus. Vom Rest sind dann einige zunächst dem Texte nach mit Sicherheit dem Ambrosius zuzuweisen, nämlich die Hymnen *Aeterne rerum* (Melodie 1[2]), *Splendor* (2 und 3), *Iam surgit* (6), *Deus creator* (8), *Intende* (13), *Illuminans* (16), *Agnes beatae* (25), *Hic est dies* (20), *Victor, Nabor* (27), *Nunc sancte nobis* (7). Außer ihnen lassen sich nur noch einige andere in Handschriften aus dem 9. und 10. Jahrhundert nachweisen: *Iam lucis* (Melodie 4 und 5), *Te lucis* (9), *Ex more* (18), *Audi benigne* (17), *Conditor alme* (11), *Mysterium ecclesiae* (12), *Duci cruento* (14) = *Magnum salutis*; aber von diesen Texten entstammen wieder einige bestimmt nicht dem Jahrhundert des Ambrosius, sondern einer viel späteren Zeit. Wenn ferner mehrere Hymnen auf die gleiche Melodie gesungen werden, so beeinträchtigt das nicht ohne weiteres den Echtheitswert dieser Melodie; umgekehrt aber, wenn mehrere Melodien für eine Hymne zur Verfügung stehen (nach Garbagnati für das Winter- oder Sommerhalbjahr), so ist höchstwahrscheinlich eine Melodie später hinzugekommen[3].

Neben dieser Frage nach dem Hymnenmaterial steht aber die nach der Form; denn diese Melodien enthalten zahlreiche Melismen, auf Grund deren Riemann einen zweizeitigen Rhythmus annehmen zu müssen glaubte, während im übrigen sehr viele Forscher, auf Gevaert zurückgehend, eine einfache melismenlose Form als ursprünglich annehmen, wie z. B. P. Wagner. Man wird sich der Begründung dieser zweiten Gruppe von Forschern nicht leicht entziehen: Der Text beachtet die antike Regel streng. Man wird hinzufügen dürfen: Die Gesänge waren volkstümlich; es ist also unmöglich, daß die Metrik des Textes nicht mit dem Metrum der Melodie übereingestimmt, sondern nur einer spitzfindigen theoretischen Laune des Textdichters ihre Existenz verdankt hätte. Zur Volkstümlichkeit gehört Übereinstimmung zwischen textlicher und musikalischer Form. Ja, ich möchte einen Mangel an Übereinstimmung als der damaligen Zeit unvorstellbar bezeichnen.

Das läßt sich noch deutlicher zeigen: Die Melodien, so wie sie Garbagnati überliefert, enthalten auch Melismen — sogar vier- oder fünftönige — auf kurzer Silbe! Das kann also unmöglich schon ursprünglich so gewesen sein.

Entschließt man sich dann aber, die überlieferten Melodien der Melismatik zu entkleiden, so ergeben sich Melodien, die man für echt halten könnte. Klare Gestaltung, Pentatonik, Tetrachordik werden deutlich sichtbar; außerdem aber noch etwas anderes: Ein Unterschied zwischen einer Gruppe von

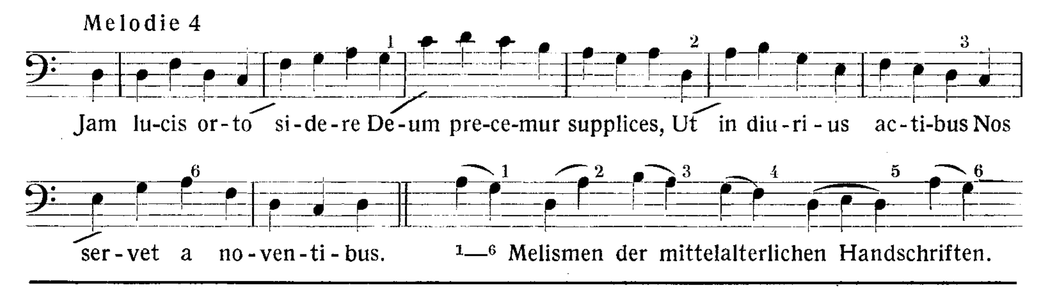
---

S. 171). In seiner „musica" setzt er aber stillschweigend textliche und musikalische Rhythmik gleich. [1] Milano 1897. [2] Zählung nach Garbagnati, a. a. O.

[3] Mit anderen Worten: Ich möchte nicht unbesehen alle Melodien zu ambrosianischen Hymnen als echt ansehen. Ich würde im übrigen selbst dann auf eine möglichst saubere Unterscheidung Wert legen, wenn ich mit Lipphardt und Sowa annähme, daß der Rhythmus dieser Hymnen, ihr „Motus", sich den gesamten Choral bis zur Hymnodik des späten Mittelalters unterworfen hätte.

Melodien, die ich tatsächlich dem Zeitalter des Ambrosius zuschreiben möchte[1], und einer anderen, offensichtlich jüngeren. Zur ersten gehören alle Melodien mit ambrosianischen Texten, mit Ausnahme der 2. (Doppelstück!) sowie anscheinend der 20. und 24. (ob auch der 25. und 27.?), ferner wohl noch die 5., 18., 12.[2]; zu jener, der jüngeren Gruppe die 2., 20., 24., 4. (ebenfalls Doppelstück!), 17., 11. und 14. Die erste Gruppe stellt der Melodie eines Metrums nie mehr als einen Tetrachord zur Verfügung, diese auch Quint oder Sext, jene dem Vers nur eine Quint, diese wieder mehr. Und ferner legt jene die hauptsächlichen Sprünge (Großterz oder Quart) in den Raum zwischen den Metren (als „totes Intervall"), diese in das Metrum hinein vor die erste Länge[3]. Die ersten Unterschiede sind tonaler Art, der zweite Umstand scheint als Zeichen eines entscheidenden Stilwechsels rhythmisch sehr belangvoll zu sein. Er bedarf aber vielleicht einer kleinen Erläuterung: Die Melodie bewegt sich in diesen Hymnen, abgesehen von der pentatonischen Kleinterz, fast nur im Sekundschritt, im Einklang, oder in der Figur der Cambiata, und zwar von der langen Silbe des 1. oder 3. Fußes als Spannungston zu der Länge des 2. oder 4. Fußes als Ruheton hin. Die Spannweite ist, melodisch betrachtet, also gering. Ein größerer Raum kann daher am besten gewonnen werden, indem Sprünge eingeschoben werden. Erfolgen sie zu Beginn des Metrums, so treten die Metren als ganze miteinander in Verbindung: ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 : ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥[4]; erfolgen sie vor den Spannungstönen, so treten diese Töne als Repräsentanten, als Stellvertreter des Metrums miteinander in Verbindung: ♩ | 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 : ♩ | 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 = ♩ | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. Die Verschiebung des Sprunges vor die Spannungstöne bedeutet also, daß an die Stelle des antiken messenden Rhythmus ein wertender tritt[3].

Man vergleiche:



---

[1] Die Zuverlässigkeit der Überlieferung wird freilich bei solcher Untersuchung einer starken Belastungsprobe unterworfen. Es ist daher meines Erachtens sehr zu billigen, daß ich mich auf die ambrosianischen Quellen (d. h. freilich Garbagnati und den mit ihm übereinstimmenden Dreves: Aurelius Ambrosius 1893) beschränke. Wenn andere, fremde Quellen abweichen (und sie tun es!), so bedeutet das meines Erachtens, daß ihre Schreiber außerhalb der Tradition und im Banne eines neuen Stiles stehen.

[2] Die von Dreves a. a. O. mitgeteilten Melodien können also bis auf Dr. 9 = Garb. 20 und Dr. 11 = Garb. 24 als echt bezeichnet werden. Dreves 1 = Garb. 1, Dr 2 = G 3, Dr 3 = G 6, Dr 4 = G 7, Dr 5 = G 8, Dr 7 = G 16, Dr 8 = G 25, Dr 10 = G 27. Dreves hat nach außermusikalischen Merkmalen ausgewählt.

[3] Bei den nachfolgenden Beispielen, insbesondere aber bei den Melodien 3, 1 und 8, handelt es sich nicht um Taktstriche, sondern um Abteilungszeichen.

[4] Für diese echten stimme ich also Lipphardt bei.



Zu erwähnen ist ferner, daß die **Symmetrie** bei den alten Hymnen sich innerhalb der Strophe als Ganzem vorfindet, während die späteren versuchen, auch die Verse symmetrisch zu gestalten. Auch dies läßt sich im gleichen Sinne deuten: Ein Aufbau nach dem Typus *a a, b b* (17) verleiht genau zu fassende Stellungen und Werte, nicht so ein Aufbau *a b c d b e a b* (6). Aber selbst der Aufbau *a b c b c d e b* (1) ist wenig wertend, wenn man die Tonbewegung beachtet:

(1) ⟍ ⟍ ⟍ ⟍ — ⟍ — ⟍ ohne Beachtung der einleitenden Kürze oder besser:

⟍— ⟍— — ⟍ ⟋ — mit Beachtung dieser Kürze gegenüber: (2) ⟋⟍⟋⟍ ⟍⟋⟍.

Wann diese Umgestaltung des Typus eingetreten ist, läßt sich vorab schwer fixieren; nebenbei: es ist natürlich für diese stilistische Untersuchung belanglos, ob die einzelnen Melodien, die echten ambrosianischen Texten zugeordnet sind, die aber als neuartig bezeichnet wurden, tatsächlich neue Kompositionen oder nur Umwandlungen vorhandener älterer Melodien sind[1].

Aber es gibt noch eine andere Umgestaltung, der die Melodien sich nicht entziehen konnten. Ich denke an die bereits erwähnte **Melismatik**. Über ihr Auftreten gibt folgendes statistisches Bild Auskunft. Es werden besonders mit zweitönigen Melismen ausgestattet bei den echten Hymnen:

---

[1] Dies gilt auch für die Melodien 20 und 24 bei Garbagnati (Dreves 9 und 11).

im Vers	die Silben								bei den neuen Hymnen							
	⏑	—	⏑	—	⏑	—	⏑	.	×	—́	×	—́	×	—́	×	—
1	1	.	1	2	3	1	1	.	1	.	2	.	.	2	3	.
2	1	2	3	1	4	4	2	.	1	.	2	.	3	1	4	.
3	1	1	2	4	2	.	2	3	2	1	2	.	3	2	3	.
4	1	3	3	2	3	6	6	.	2	1	4	3	7	.	3	.
insgesamt	4	6	9	9	12	11	11	3	6	2	10	3	13	5	13	

mit mehr als zweitönigen Melismen

	⏑	—	⏑	—	⏑	—	⏑	—	×	—́	×	—́	×	—́	×	—
1	.	.	1	1	.	1	.	.	1	.	.	.	1	.	.	.
2	1	1	.	.	.	.	1	1	.	.	.	.	1	.	.	1
3	.	.	.	.	.	1	1	3	.	1	.	.	.	.	.	2
4	1	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.
insgesamt	2	1	1	1	.	3	2	4	1	1	.	1	2	.	.	3

Diese Statistik ist lehrreich. Sie zeigt Gemeinsames in der Richtung für beide Kategorien, zeigt aber auch Unterschiede in der Bereitwilligkeit. Die kurzen Silben oder die Silben auf den „schlechten Taktteilen" erhalten insgesamt doppelt so häufig kurze Melismen wie die anderen Silben, jedoch steigert sich diese Überlegenheit von 36 : 29 bei den alten Hymnen (die zudem hier wesentlich darauf beruht, daß die letzte lange Silbe meist ohne Verzierung bleibt) auf 42 : 10 bei den neuen.

Die Neigung zur Unterteilung nimmt zum Schluß der Verse wie der Melodie überhaupt zu, von den Schlußtönen selber freilich abgesehen.

Die großen Melismen verteilen sich bei den alten Hymnen auf die erste Kürze und die drei letzten Silben der Verse, also die Silben vom zweiten Spannungston bis zum Schluß, bei den neuen auf die Kürze vor dem zweiten Spannungston oder diesmal richtiger der zweiten Stoßstelle und die Schlußsilben. Doch ist die Zahl der großen Melismen zu gering, um Folgerungen zu ziehen, wenn auch der Wechsel vielleicht beachtlich ist und sich in das übrige Bild einordnen läßt.

Was sich aus diesen statistischen Ziffern für die mittelalterliche Rhythmik schließen läßt, ist in einem anderen Kapitel dieser Studien zu erörtern. Für die echten Ambrosiani aber ergibt sich, daß bei ihnen der „Taktstoß" der „Stoßstellen" geringer war als bei den neuen Hymnen, bei denen er beheimatet ist. Die Silben vor ihm werden nicht so übermäßig aufgespalten. Die Verlagerung des Gewichts aber oder der Spannung im 3. Vers von der 6. auf die 8. Silbe: ⏑—⏑—⏑—⏑— scheint bei ihnen leichter möglich gewesen zu sein als bei den neuen Melodien mit ihrem strafferen rhythmischen System.

Auch mit ihrer Melodiegestaltung gehören diese Melodien der Antike an; sie unterscheiden sich freilich von den im 1. Kapitel dieser Studien untersuchten Melodien dadurch, daß sie strophische Kompositionen sind, und daß ihr Text lateinisch ist. Diese beiden Umstände haben natürlich zur Folge, daß von einem Akzentgesetz und einer Beachtung der Wortmelodie nicht die Rede sein kann. Trotzdem stehen wir noch auf antikem Boden. Kompositionsgrundlage sind die Metren. Das soll nicht nur besagen, daß der Textdichter die metrischen Regeln beachtet, sondern daß dieser und kein anderer Rhythmus die Melodie gestaltet.

Wenn wir allerdings bereits bei Mesomedes gewisse Hebungen bevorzugt fanden, so gilt dies noch mehr von den Hymnen des Ambrosius: Die Metren ⏑—́⏑— werden von der 1. Hebung als Spannungston und der 2. Hebung als Ruhesilbe aus vertont — aber doch so, das die Metren als Ganzes und nicht diese Spannungstöne als ihre Repräsentanten, wie dies seit dem Mittelalter der Fall ist, miteinander in Beziehung treten. Daß diese Melodien nicht mehr von oben nach unten, gewissermaßen am höchsten Tone hängend, sich fortbewegen, ist seit Mesomedes natürlich selbstverständlich.

Die Rolle der Symmetrie wurde bereits erwähnt. Ebenso konnte die Pentatonik festgestellt werden (doch besagt das nicht viel, da auch die Gregorianik pentatonisch ist). Wichtiger, daß, wie wir sahen, die Tetrachorde deutlich die tonalen Grundlagen der Komposition sind. Freilich erreicht auch keine Melodie den Umfang einer Oktave, und so befinden wir uns doch wieder recht weit von der griechischen Antike, in der die Oktave mitsamt ihrer tetrachordischen Gliederung Grundlage war. Die Tonart wird von Anfang an durch die Ruhetöne der Metren oder Verse klargestellt; selten entfernen sich die Schlußtöne der Verse von der Finalis, es sei denn, um den Schluß, durch eine gewisse Spannung vorher, wirksamer zu gestalten. Ebensowenig wie von einer Oktave kann aber auch von der Tuba der Psalmodie die Rede sein. Vielmehr befinden wir uns in einer recht primitiv gestalteten Tonalität — einem Restbezirk der Antike, der leicht als Teilbezirk einer neuen Tonalität gedeutet werden kann. Diese Preisgabe der Oktave und ihrer Gliederung bedeutet die Preisgabe des in sich abgeschlossenen Raumes. Der Ambitus der antiken Musik ist mehr als eine Folgerung aus instrumentalen Gegegebenheiten — Instrumente lassen sich ändern und technisch überwältigen —, er ist ein geistiges Gesetz. Wie sich der ambrosianische Ambitus zum mittelalterlichen verhält, wird an anderer Stelle zu klären sein. Die Psalmodie vollends kannte theoretisch keinen Ambitus: sie hatte, abgesehen von einigen Nebentönen, nur den Tubaton — einen Ton —, sie verleugnete ursprünglich diese Welt und diesen Raum.

So könnte ich diesen Gedankengang mit zwei Sätzen schließen: Ambrosius rettete Einzelheiten der Antike, gab aber ihren geschlossenen Raum auf; Gregor gewann den Raum zurück, aber nicht als geschlossenen, sondern als Bild des Unendlichen. Das sind aber mehr Fragen als Thesen, Fragen, deren exakte Beantwortung eine Geschichte des Ambitus und der Tonalität in der christlichen Welt voraussetzt.

Fassen wir zusammen:

Die echten ambrosianischen Hymnen gehören tatsächlich der Antike an, rhythmisch wie tonal, und die uns überlieferten Formen sind dadurch entstanden, daß die alten Melodien sich später dem rhythmischen System des Mittelalters angepaßt haben, ohne daß dies völlig gelungen wäre. Allerdings haben die alten Weisen das geschlossene System der Antike preisgegeben; sie haben vielmehr nur einige einfache, volkstümliche Elemente aufgegriffen.

Volkstümlich aber sind die Dimeter gegenüber den alkeischen oder asklepiadeischen Strophen — volkstümlich aber muß auch ihr Rhythmus gegenüber der östlichen Psalmodie gewesen sein. Und ein gewisser Abstand zwischen Hymne und „eigentlicher Liturgie" hat sich bis weit ins Mittelalter hinein erhalten.

Die Antiphonen als Abkömmlinge des lateinischen Rhythmus

Volkstümlich oder, besser, ein Zugeständnis an die Bedürfnisse der westlichen Laien dürften auch die Antiphonen des gregorianischen Chorals gewesen sein, die wir letztlich, wie bereits erwähnt, mit den dahin gerichteten Bestrebungen des Ambrosius in Verbindung zu bringen haben.

Wie ich in meiner Studie über den antiphonischen Rhythmus nachzuweisen suchte, ist ihre Grundlage eine Art $^2/_4$- oder $^4/_4$-Takt, d. h. ein regelmäßiger Wechsel von Hebungen und Senkungen, wobei ursprünglich Vierergruppen bevorzugt wurden; der „$^4/_4$-Takt" stand also in einem nachbarlichen Verhältnis zur jambischen oder trochäischen Dipodie, zum „Metrum", freilich nur als

musikalischem Schema — denn textlich lag Prosa vor. Es läßt sich aber auch feststellen, wie diese Dipodien vom psalmodischen Geist, d. h. dem Grundgedanken der Gregorianik, zertrümmert werden, wie bereits früh Ziertöne diese Grundlage überfluteten, und wie sogar psalmodische Satzteile sich in den Antiphonen einnisteten.

Dies gilt auch für die tonale Seite: Während der aus dem Orient stammenden Psalmodie ursprünglich das Tonartensystem fremd war, scheint es durch die Antiphonie, die Gegenspielerin der Psalmodie, in den Choral eingedrungen zu sein, wenngleich auch hier dann der tonale Gedanke zu Formeln auseinanderbrach, andererseits aber die Psalmodie wiederum sich der Antiphonie unterwerfen mußte. So sind also auch die Antiphonen gewissermaßen Abkömmlinge der Antike, obwohl nicht echtgeborene Kinder wie die Hymnen, so doch Bekenner einer taktischen und tonalen Ordnung, — Bastarde, der Vermischung preisgegeben.

So wäre auch hier ein sehr wichtiger Ansatzpunkt gegeben, um das Nachleben einer Art von Antike zu verfolgen, wenn auch ein recht schwieriger. Wir wollen aber in dieser Studie dem bescheideneren Weg der Hymne, d. h. der echten Antike, nachforschen.

Die karolingische Hofdichtung und ihr Verfall

Unsere zweite Aufgabe wäre also, zunächst für die Zeit bis etwa zum 10. Jahrhundert, wo im gesamten Geistes- und politischen Leben eine Wende eintritt, das Nachleben der Antike in der Musik an Hand der Hymne zu untersuchen.

Es ist ein großer Zeitraum, der kulturell mit dem Zusammenbruch der karolingischen Renaissance schließt; wir dürfen nicht erwarten, daß in dem großen Mischkessel, wo Germanisches, Keltisches, Lateinisches und Östliches sich begegnete und überlagerte, am Ende das antike Element noch unversehrt geblieben wäre; wir dürfen, musikalisch gesprochen, nicht erwarten, daß die Hymnen am Ende dieser Epoche sich dem Einfluß der eigentlich liturgischen Musik, der Gregorianik, oder aber vielleicht auch dem Gestaltungswillen und der Gestaltungskraft der Germanen entzogen hätten.

Dabei ist nun dreierlei zu beachten: die Überlieferung des Materials, das örtliche Wandern der hymnischen Musik und ein allmähliches Vorrücken der antiken Metren in die Liturgie hinein.

Die Materialfrage ist keineswegs erfreulich. Eigentlich stammen die frühesten Hymnare erst aus dem 11., ja 12. Jahrhundert und zeigen uns dann den Endpunkt der Entwicklung, wie er uns auch bei den „Bearbeitungen" der ambrosianischem Hymnen begegnete. So können wir also aus ihnen kaum etwas über die Ursprünglichkeit der Melodien oder ihres Erhaltungszustands entnehmen. Jedoch gibt es einige neumierte Handschriften des 10.—11. Jahrhunderts, wie etwa die Berner Hs. 455 aus Laon oder seinem Bereich oder besser noch einige St. Galler Codices. Bei ihnen dürfen wir es als großen Vorzug betrachten, daß die Niederschrift dieser Kompositionen ihrer Entstehung zeitlich so sehr viel näher liegt als die ältesten musikalischen Hymnenhandschriften dem Ambrosius; auch ist sie oft mit rhythmischen Neumen erfolgt, wobei freilich deren Lesbarkeit und Deutlichkeit oft schwankt. Daß die Neumen die Tonhöhe nicht fixieren, ist ein bekannter Nachteil; doch läßt sie sich bei einigen aus späteren Aufzeichnungen rekonstruieren.

Hinsichtlich der Entwicklung und der örtlichen Pflege der antikisierenden Musik ist nun festzuhalten: Die Hymne war außerhalb Roms entstanden, und Rom hat bis ins volle Mittelalter hinein ihr gegenüber große Zurückhaltung geübt. So ging die Pflege der Hymne an die Benediktiner und an die westlichen Länder, vornehmlich an die Iren, über. Bei diesen aber verändert sich die Form beträchtlich. An Stelle der Messung der Silben, d. h. der antiken Art, tritt die Silbenzäh-

lung. Gewiß könnte das für die Musik in gewisser Beziehung belanglos gewesen sein, und das, was durch die Hymne gewonnen war, taktähnliche und tonartliche Ordnung, mochte erhalten bleiben. Trotzdem ist damit die eigentliche antike Idee, daß die Musik mit dem Wortklang im wesentlichen bereits gegeben sei, preisgegeben.

Nach der Rückkehr auf den Kontinent, vor allem aber mit den Karolingern, ist dann allerdings das antike Versmaß wieder stärker beachtet worden, aber die Kontinuität scheint gefährdet, und außerdem beginnt jetzt eine neues, drittes Prinzip, der Wortakzent als Träger des Versrhythmus, sich bemerkbar zu machen. Leider ist das Material, das uns bei dieser Frage wirklich weiterhilft, gering. Aus ihm ergibt sich zunächst, daß die Melodien der antik gestalteten Dichtungen spätestens um die Zeit der Niederschrift der genannten Codices durch Ziertöne umgestaltet sind. Noch mehr, daß der „Takt", d. h. die Dreierbewegung der Dimeter, umgeformt werden kann.

Als Beispiel nenne ich aus Hs. Bern 455 die Trochäen des Smaragdus (um 800); dem Rhythmus der Verse: — ◡ = ♩ ♪ oder 𝅗𝅥 ♩ stellt die Musik den Rhythmus ♩ ♫ (oder 𝅗𝅥 ♩ ♩) fast immer für die Komposition gegenüber. Ein anderes Beispiel bietet das *Crux fidelis* des Fortunatus, in dem die Trochäen — ◡ — ◡ (𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩) in eine Art $^6/_4$-Takt umgewandelt[1] sind: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩. Leider fehlen sonst in der neumenschriftlichen Überlieferung die Dimeter, so daß hier die Studie eine Lücke aufweisen muß.

Selbstverständlich läßt sich aus diesen Beispielen nicht folgern, daß der Dreierrhythmus grundsätzlich oder auch nur in der Mehrzahl preisgegeben worden sei. Man muß vielmehr berücksichtigen: Je einfacher, je selbstverständlicher der Rhythmus blieb, desto weniger bestand das Bedürfnis nach einer Neumierung, die ja nur Gedächtnisstütze sein wollte.

Neben die Dimeter des Ambrosius sind aber längst andere Strophenformen getreten.

Die Hymne des Walahfrid Strabo *Omnipotentem* bringt Hs. Einsiedeln 121 mit einem Rhythmus, der genau dem Metrum[2] entspricht. Ebenso wahren die Anapäste der Berner Hs. 455[3] oder die Asklepiadische Strophe *Inventor rutili* des Prudentius ihren Rhythmus, wenn sie auch das Bestreben hat, auf die metrischen Längen zwei Töne zu bringen[4], und bei den Distichen *Qui cupis esse bonus* ist die Auszierung der metrischen Längen fast restlos durchgeführt[5]. So sind die komplizierteren Metren widerstandsfähiger gewesen als die Jamben oder Trochäen. Das

[1] Ich habe eigentlich keinen Zweifel, daß diese Umwandlung des Versmaßes nicht dem Dichter oder Komponisten, sondern späteren Sängern oder Umgestaltern zur Last fällt. — Über den Rhythmus habe ich genauer im „Gregorianischen Rhythmus" (S. 172) berichtet.

[2] Die Ungenauigkeiten, die mich zuerst etwas stutzig machten (Gregor. Rhythmus, S. 173), sind geringfügig in Anbetracht der sorglosen Aufzeichnung, die den Hymnen sonst meist zuteil wird.

[3] Die Ungenauigkeit der Notierung erlaubt freilich auch eine andere Deutung, über die ich anderwärts (Grundsätzliche Vorbemerkungen zur Erforschung der rhythmischen Neumenschrift) berichte, daß nämlich einige Töne verkürzt wurden. Es sei dies dahingestellt. Einwandfrei feststellbare Dehnungen oder Kürzungen werden uns aber noch begegnen.

[4] Ich verzichte auf eine Wiedergabe, da die Neumen der Berner Hs. 455 (f. 33^v) schlecht zu der bekannten Melodie (vgl. z. B. das Graduale von St. Thomas, Leipzig: Publikationen älterer Musik 5 und 7, 1930—1932) passen und für eine Beweisführung nicht sorgfältig genug geschrieben wurden.

[5] Bern 455, f. 21^r.

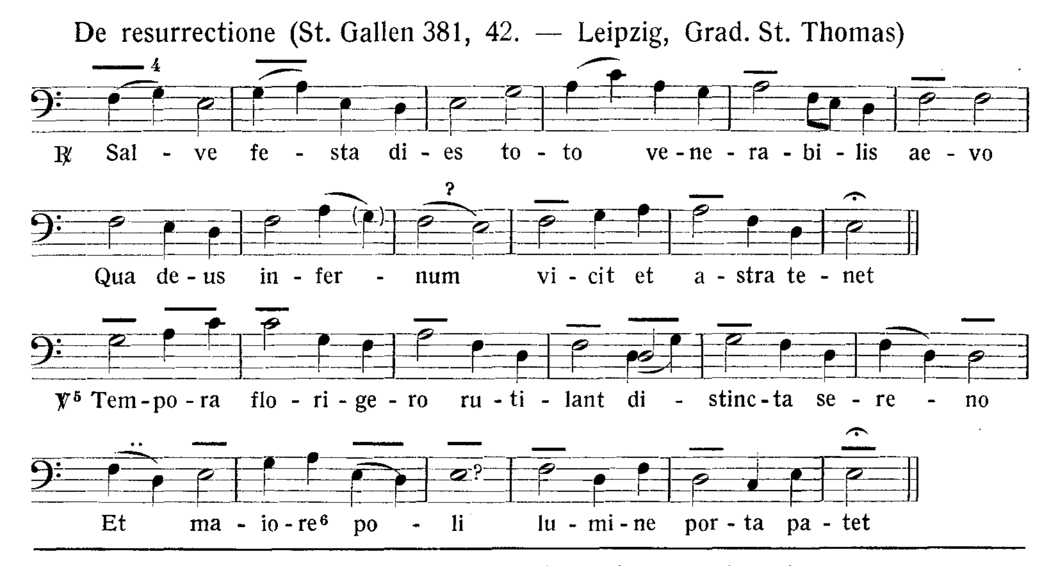
Bild ändert sich aber etwas für den St. Galler Bereich oder, besser, die Kompositionen, die letzthin in St. Gallen gepflegt wurden. Es handelt sich im wesentlichen um Prozessionsgesänge, zumeist aus Distichen, Hexameter nebst Pentameter, bestehend, von denen das erste, reicher ausgeschmückte Distichon immer wieder — entweder geschlossen oder abwechselnd mit seinen beiden Teilversen — als eine Art Kehrreim nach den übrigen Distichen wiederholt wird.

Mit diesen Prozessionshymnen hat sich die antike Form ein neues Gebiet gewonnen. Sie begegnen uns anscheinend zum ersten Male bei dem Osterfestlied *Salve festa dies* des Venantius Fortunatus, das das ganze Mittelalter hindurch verwandt worden ist[1]. Der Kehrreim ist für die Prozessionshymne charakteristisch. Kehrreime hat es, man möchte sagen, seit den Anfängen der Musik und Dichtkunst gegeben, sie sind uns als Ephymnion bei den Griechen bekannt, und sie wurden auch in der gleichzeitigen griechischen christlichen Dichtkunst verwandt. Bei den Prozessionshymnen wird man aber, solange nicht Gegengründe vorgebracht werden, an einen Einfluß der Prozessionsantiphonen denken.

Ursprünglich wurden, wie z. B. Augustinus (*De civitate Dei* 22, 8) berichtet, Psalmen während der christlichen Prozessionen gesungen, Psalmen, denen sich naturgemäß Antiphonen zugesellen mußten. Jetzt hatte man also das Bedürfnis — vielleicht in Nachahmungen von kaiserlichen Pompae, von metrischen Acclamationen[2] —, hymnische Texte in klassischen Formen an ihrer Statt zu verwenden. Die Form der Prozessionshymne, deren Kehrreim reicher ausgestattet ist als die übrigen Verse und den Gesang auch eröffnet, hat dabei das antiphonale Vorbild beibehalten und weiter entwickelt. — Wie aber verhält es sich mit der Musik selber?

Ich muß eine Reihe von Beispielen bringen, in der an sich auch der heute noch verwandte Hymnus *Gloria, laus et honor* des Karolingischen Hofdichters Theodulf von Orléans stehen müßte. Doch ist mir die Rhythmisierung dieser Melodie zu unsicher[3], und so mögen denn auf Fortunatus sofort die St. Galler folgen:

De resurrectione (St. Gallen 381, 42. — Leipzig, Grad. St. Thomas)



[1] Die Komposition dürfte erst in der Karolingerzeit entstanden sein.

[2] P. Maas bringt metrische Acclamationen in: Byzant. Zeitschrift 21/1912, S. 28ff.

[3] Allerdings möchte ich für sie heute einen normaleren Rhythmus annehmen als in meiner Arbeit „Der gregorianische Rhythmus", S. 171, wo ich mich noch durch den Umstand verleiten ließ, daß so viele Längen unbezeichnet bleiben. Ebenso fehlen einige andere Gesänge, die rhythmisch undeutbar blieben, frei konstruierte Metren oder stark melismatische Gesänge. Zunächst gilt es doch, die Norm zu verstehen.

[4] Striche über den Noten bedeuten, daß diese Längen neumatisch fixiert sind. Die „Taktstriche" sind nur der Übersicht halber gesetzt.

[5] Die 1. Strophe der Hymne übergehe ich, da Leipzig die Melodie dem Texte anders anpaßt als der Codex 381.

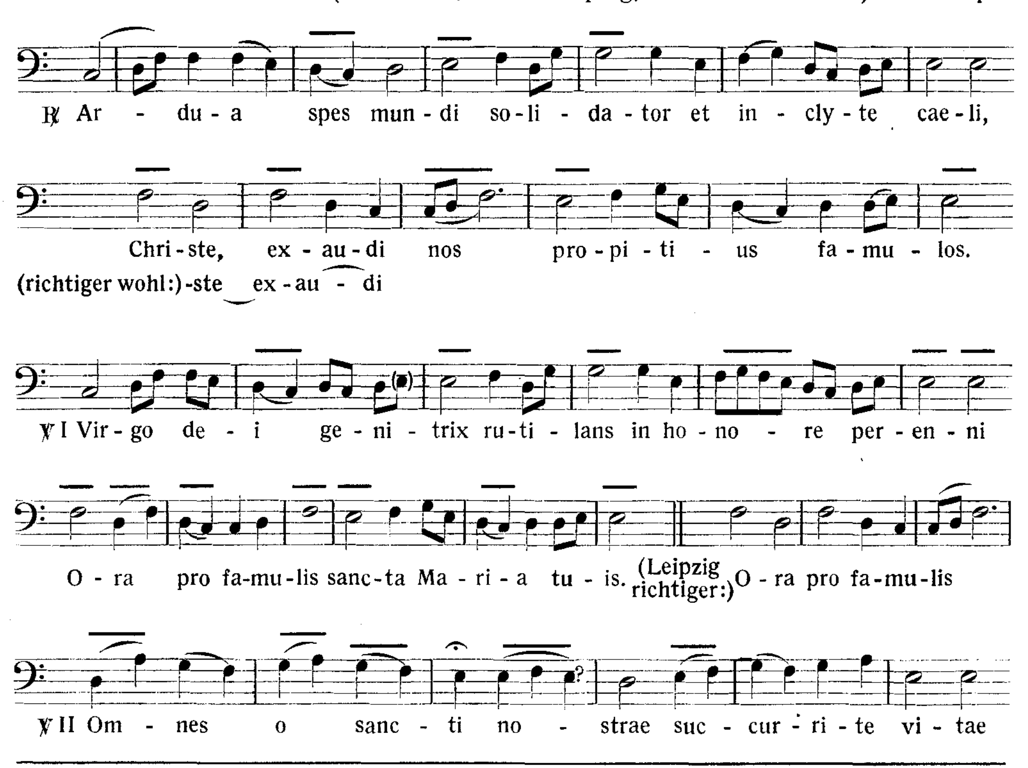
[6] Hier textiert Leipzig regelmäßiger.

Ihnen mögen Kompositionen der St. Galler Ratpert († 884), Hartmann († 925) und Waldramm folgen:

Versus Ratperti ad eucharistiam sumendam (St. G. 381, 45) *Laudes omnipotens*



Versus Ratperti ad reginam suscipiendam (St. G. 381, 9) *Aurea lux* und ad processionem in diebus dom. (St. G. 381, 42 — Leipzig, Grad. St. Thomas) *Ardua spes*



[1] Es widerspräche allem sonst Üblichen, hier die getrennten Zeichen: epismatische Virga nebst Torculus mit ♪ ♩♩♩ oder: epismatische Virga und Pressus maior mit ♩ ♩♩ wiederzugeben; doch verweise ich auf meine „Vorbemerkungen zur Erforschung der rhythmischen Neumenschriften", die im Jahrbuch „Buch und Schrift" 1942 erscheinen sollen.

Versus Hartmanni ad process. diebus dom. (St. G. 381, 29 — Leipzig, Grad. St. Thomas)

8 ℟ Hu - mi - li pre - ce et sin - ce - ra de - vo - ti - o - ne

8 Ad te cla - man - tes Chri - ste ex - au - di nos

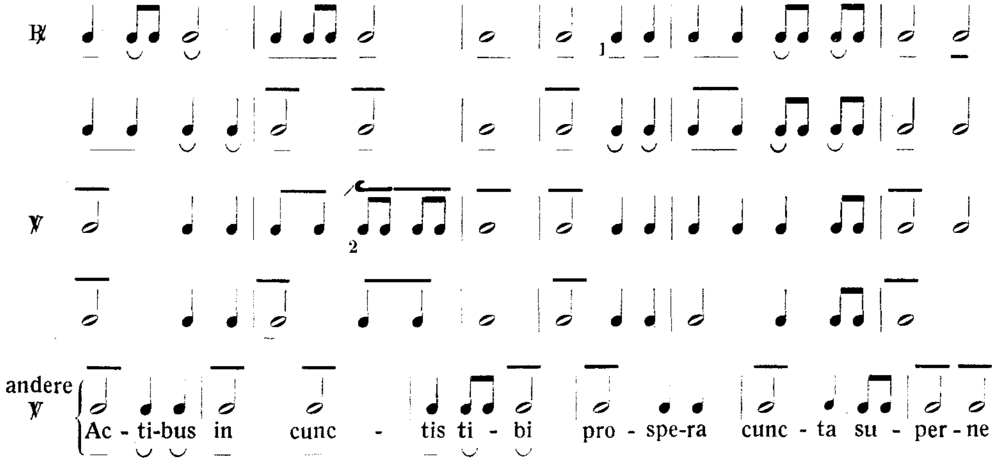
8 ℣ I Sum-mus et om - ni - po - tens ge - ni - tor qui cun - cta cre - as - ti

8 Ae - ter - nus Chri-ste fi - li - us at - que pa - tris

8 ℣ II Nec - non sanc - ti - fi - cans do - mi - na - tor spi - ri - tus al - mus

8 Vi - ne - a ma - je - stas tri - na-que so - la de - i oder: ma - je - stas?

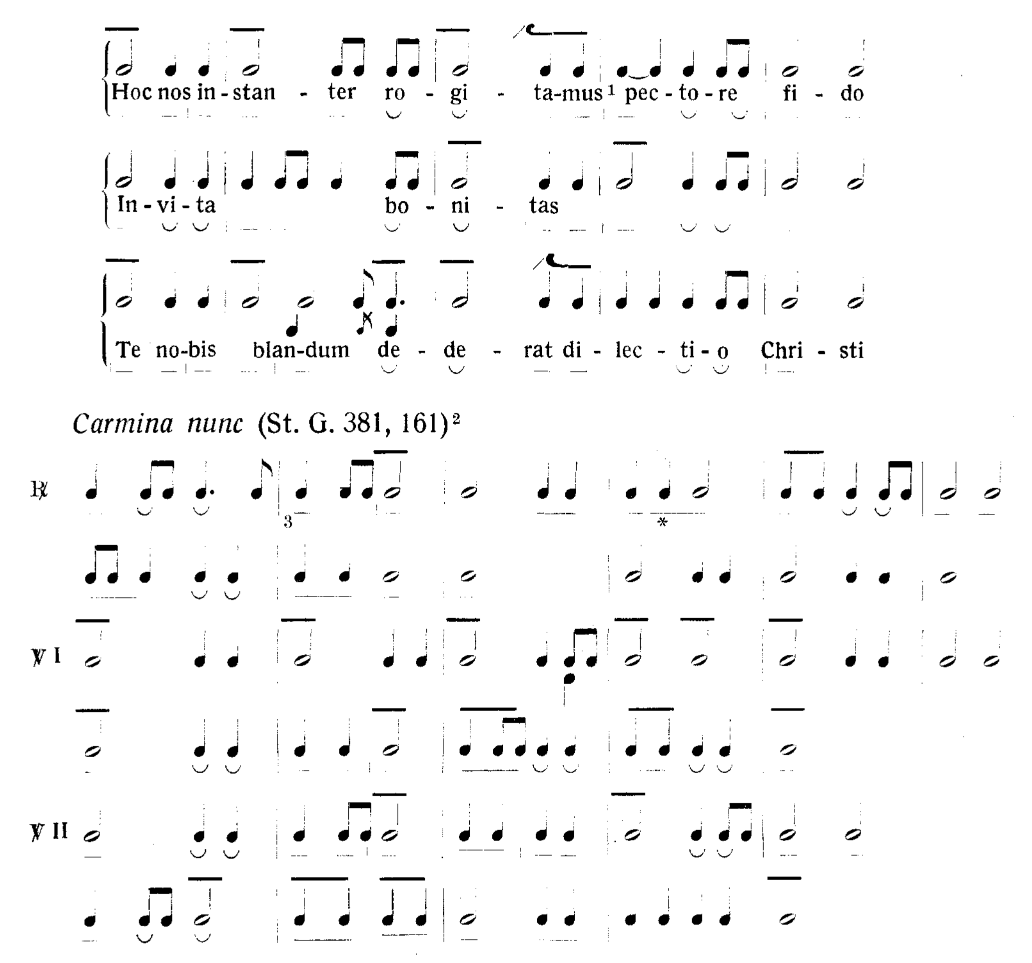
Versus Hartmanni ad suscipiendum regem (St. G. 381, 147) *Suscipe clementem*



---

[1] Eine Folge von 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ist denkbar, aber bei der sonst sehr genauen Neumierung unwahrscheinlich. Über die beiden Hauptschreiber der Hs. vgl. meine „Vorbemerkungen".

[2] Durch ein c (celeriter) ausdrücklich gefordert.



Die Distichen des Fortunatus bilden nochmals ein Beispiel für strenge Wahrung der metrischen Vorlage durch die Musik, wenn man von einer anscheinend belanglosen Ziernote im 5. Fuß des Refrainhexameters absieht.

Die weiteren Beispiele zeigen aber, daß diese Ziernoten einen beträchtlichen Umfang annehmen können und eine erste und ernste Abweichung vom antiken Vorbild darstellen. Dazu treten Verschiebungen, die zunächst noch den „Takt" wahren (♩ ♩ 𝅗𝅥 statt 𝅗𝅥 ♩ ♩) oder doch das „taktische" Gefüge einhalten: | ♩ ♫ ♩ ♫ | ♫ ♩ ♩ ♫ | wie bei *Humili prece*.

Doch enthält dieses „Distichon" wieder eine neue Abweichung von der Norm: Der hexametrische Takt wird zwar einigermaßen gewahrt, aber der Text ist kein Hexameter mehr: *Humili prece* ist metrisch = ◡ ◡ — — —, und die Musik nimmt dieses Mal mit Recht die beiden ersten Silben kurz. (Der weitere Verlauf des Verses zeigt dann weitere metrische Unregelmäßigkeiten.)

Zu beachten ist ferner die Melismatik, die zu Beginn des Refrains gelegentlich Taktstörungen zu verursachen scheint sowie am Ende des Hexameters und Pentameters und nach den

[1] Die Neumen, Episeme bei den drei ersten halben Noten meiner Übertragung und ein c mit langem Geltungsstrich über den zwei Vierteln meines 3. Taktes, verlangen deutlich genug diesen Rhythmus. Da die Melodie fehlt, wird eine Aufklärung kaum möglich sein.

[2] Die Neumierung ist sehr klar; an dem Rhythmus kann nicht gut gezweifelt werden.

[3] Hier wäre denkbar der Rhythmus 𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩ ♩ ♫ ♩; dann müßte allerdings — wider alle Gewohnheit — der eckige Torculus bei * ♫ ♩ gelesen werden!

Zäsuren Takterweiterungen (Doppeltakte u. dgl.) herbeiführt. Bei den Pentametern kommen neben den Dehnungen noch häufiger Kürzungen von zweieinhalb oder drei Takten oder Metren auf zwei Einheiten vor.

Interessant ist ferner in der Hymne *Suscipe clementem* die Angleichung des Hexameters an den Pentameter: Seine zweite Hälfte beginnt, wenn nicht alles bei der sehr exakten Notation täuscht, mit „vollem Takt", wie der zweite Halbsatz eines Pentameters, statt „auftaktisch".

Einige andere Punkte, die bereits eine Auflösung des metrischen Gefüges bedeuten, seien erst später erwähnt.

Um aber nochmals zu den Ziertönen zurückzukehren: Es gibt einige Stellen, wo sie mit Vorliebe angebracht werden, wie es andere Stellen gibt, wo man es nicht liebt, die Längen aufzuteilen, sondern die Melodie auf einem Ton verharren läßt.

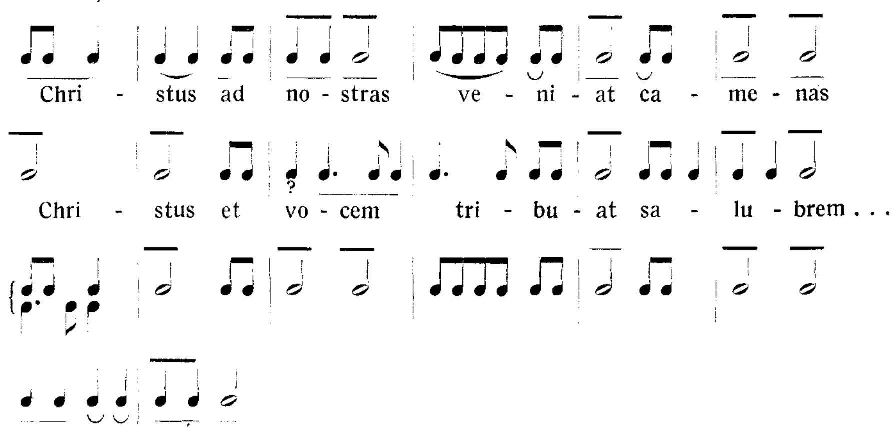
Das Normalschema des Hexameters, das natürlich stets abgewandelt wird, ist etwa



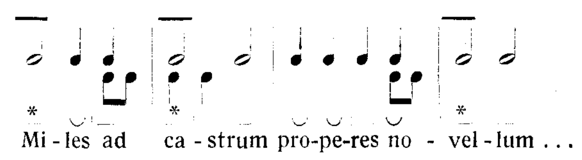
das des Pentameters:

Es mögen nun noch zwei Beispiele für die sehr beliebten sapphischen Verse folgen:

St. G. 381, 158: *Christus ad nostras*



Ferner noch: *Miles ad castrum*[1] St. G. 381, 158 (sapph. Verse) (und ähnlich St. G. 381, 150: *Imperatorum*)



Ein Umstand wurde noch nicht hinreichend gewürdigt: die Umgestaltung des Schemas durch Zäsur und Wortakzent. Beim sapphischen Vers ist sie

[1] Den gleichen Rhythmus fordern auch die Horazode *Est mihi nonum* (Montpellier 425) auf der Melodie *Ut queant* des Paulus Diaconus oder der Codex Rossianus (Hymnar von Moissac) *Ut tibi.* In beiden Handschriften mit aquitanischen Neumen werden die Längen durch Verdoppelung der Neumen deutlich gemacht an den mit * bezeichneten Stellen. (Facs. bei Coussemaker: Histoire de l'harmonie, Tafel 10 und Anal. hymnica, Bd. 2, S. 103.)

Ähnliche Rhythmen bringt der Hymnus: *Ad coeli clara* in Bern 455, f. 41.

eindeutig erkennbar und trotz der verschiedenen Rhythmisierungsmöglichkeiten in allen Handschriften durchgeführt — wenn vielleicht auch bei den Hymnen *Imperatorum* und *Christus ad nostras* die rhythmische Bewegung noch nicht so entschieden in eine Viertaktigkeit einmündet wie bei den übrigen Beispielen. Der Vorgang ist leicht zu verstehen: Die Zäsur hat den Vers in zwei Halbverse zerlegt, die sich einander angeglichen haben. Der zweite Halbvers glich die Kürzen bei seinem Beginn der übrigen Bewegung an, der erste bedurfte aber einer völligen Umgestaltung; sie wurde dadurch herbeigeführt, daß in dem kleinen Versstückchen der Wortakzent regelmäßig auf die zweitletzte Silbe fällt[1].

Der Hexameter erwies sich widerstandsfähiger. Erst in den sich reimenden oder assonierenden Hexametern, den Leoninen, wird diese Umgestaltung sichtbar. Dabei scheint mir aber der Reim nicht unbedingte Ursache, sondern nur Symptom zu sein, daß die Zäsur jetzt auch den Hexameter zerrissen hat.

(Gereimte) Versus Waldrammi (ad regem suscipiendum) (St. G. 381, 148) *Rex benedicte*

℟ ... (Melisma!)

Rex be-ne - dic - te ve - ni vi-sens ha-bi - ta - cu-la Gal-li

Ot - ma-ri tec - tis ac - ci-pi - en - de sa - cris.[2]

℣ [3] [4]

(Gereimte) Versus Ratperti de festivitate S. Galli (St. G. 381, 142) *Annua sancte*

℟ An - nu - a sanc - te de - i ce-le - bra-mus fe - sta di - e - i

[1] Der Ausgang der Umgestaltung liegt also bei der Zäsur und Symmetriebildung, erst in zweiter Linie beim Wortakzent. Vgl. auch meine: „Völkische Zugehörigkeit des mittelalterlichen Chorals", die demnächst erscheinen wird.

[2] Nicht ganz ausgeschlossen wäre eine Folge von Viertelnoten, da die Tractuli iacentes dieser Noten nicht eindeutig sind.

[3] Pressus.

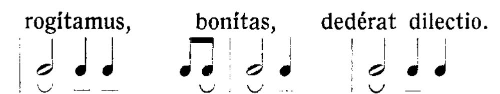
[4] Eckiger Torculus. Vgl. auch die Anmerkung zu *Carmina*.



aber auch:

Hinc do - mi - no tri - no lae - ti pan - ga - mus et u - no

Es lassen sich nun verschiedene Arten feststellen, wie das hexametrische Gefüge sich auflöst. Eine dieser Arten der Auflösung sind die Wortbetonungen und metrischen Verschiebungen, wie sie die Versus des Hartmann *Sucsipe clementem* bringen:



Es handelt sich um genaue Niederschriften; durch „c" wird ausdrücklich Kürze der langen Silben verlangt! Mag Hartmann anders gesungen haben[2], der sehr sorgfältige Schreiber des 10. oder angehenden 11. Jahrhunderts empfand jedenfalls nicht mehr hexametrisch.

Eine andere Form ist die Anpassung des Hexameters an den Pentameter, wie sie oben an Hand der Versus *Carmina nunc* geschildert wurde — durch Verkürzung des 4. Fußes. Wichtig ist aber überhaupt die Vernachlässigung dieses Fußes, auch in der Melismatik, aber auch im rein graphischen Bereich. Es läßt sich nämlich beobachten, wie die Aufzeichnungen beim 5. und auch noch beim 2. Fuß am genauesten, dagegen beim 4. am unklarsten sind, so in der Hs. Bern 455, aber auch in Codex St. Gallen 381; dieser 4. Fuß wurde dadurch grundsätzlich gewissermaßen zum Auftakt. In anderer Weise können wir bei der gereimten Hymne Waldramms *Rex benedicte* beobachten, wie der erste Fuß unter Umständen mit einer oder zwei Silben Überschuß in den Auftakt gerückt wird, indem von der Zäsur ab „gerechnet" wird.

Diese Versbehandlung bei Waldramm stellt natürlich eine Vergewaltigung dar, wird aber meines Erachtens nicht dem Schreiber, sondern dem Komponisten zur Last fallen; auf jeden Fall aber, da der Schreiber sehr sorgfältig arbeitet, ist sie nicht als gedankenlose Schmiererei abzutun, sondern gibt erneut eine völlige Verständnislosigkeit gegenüber dem „metrischen" Hexameter kund.

Beachtlicher noch und kennzeichnend für die Richtung des Stilwillens des Komponisten oder Schreibers ist, daß auch beim Hexameter die beiden Vershälften sich angleichen, teils — wenn ich, durch das Episem nur auf der letzten Silbe des 6. Fußes verleitet, richtig die Waldrammsche Komposition deute — durch Angleichung des 6. Fußes an den 3., teils — und das ist die Regel — durch die Berücksichtigung des Wortakzents beim 3. Fuß, die meist eine Angleichung an den 6. Fuß bedeutet, letzthin aber wieder eine Zerstörung des metrischen Gefüges.

So darf man also wohl behaupten, daß mit dem 9. oder 10. Jahrhundert das Verständnis des Musikers für die antike Musik aufgehört hat, wie man umgekehrt vor dieser Zeit noch nicht von Hebungen, von Takten im strengen Sinne reden darf.

Unter den Einflüssen der Gregorianik, hinter ihr gewissermaßen verborgen, hat sich etwa im 9. Jahrhundert der Wechsel vollzogen.

---

[1] Pes quassus; vielleicht auch ♩♩.

[2] Es scheint mir aber höchst unwahrscheinlich!

Es obliegt mir noch, kurz die melodisch-tonale Situation dieser Kompositionen zu skizzieren, soweit die paar Melodien dies gestatten. Die alten Ambrosiani hatten zwar Wert auf den Ambitus, die Tetrachordik gelegt, aber das waren Fragmente, die sich auch einer nicht antiken Musik, einer christlichen Musikanschauung anpassen ließen. Die Oktave aber als Ambitus und mit ihrer tetrachordischen Aufteilung (d. h. aufs Geistige übertragen: den in sich abgeschlossenen, geordneten und lebenden Raum) hatten sie preisgegeben.

Wie befinden uns nun bei der karolingischen Musik in einer kaum veränderten Situation: Zwar wird die Oktave gelegentlich erreicht; das bedeutet einen kühneren, weiträumigeren Melodiestil, ist aber doch nicht sonderlich zu werten, da die umgebende Gregorianik noch größeren Ambitus besitzen kann.

Diese Oktave stellt im übrigen nur eine Erweiterung des ambrosianischen Tetrachordambitus dar; von einer Aufteilung im Sinne der vollen Antike, aber noch mehr der mittelalterlichen Kirchentöne oder auf psalmodischer Grundlage kann nicht die Rede sein. Daß es sich nur um eine Tetrachordausweitung handelt, wird vor allem ersichtlich, wenn man die Töne auf den Vershebungen auswählt (und das ist ja bei dem vorliegenden System erlaubt oder gefordert). Oft bleibt dann ihr Ambitus beim Melodiebogen (zumeist Halbvers) unter der Quart und überschreitet ihn im Gesamtlied nicht, es sei denn einmal zu Beginn oder Ende.

Beachtlich ist vielleicht auch noch folgender Umstand: Sieht man davon ab, daß die Melodie bogenförmig gestaltet ist derart, daß auf den Pentameter zwei Bögen fallen, während der Hexameter bisweilen auch einen einheitlichen Melodiebogen aufweist, daß also für die Mehrzahl der Töne die Melodierichtung festliegt, so ergibt sich doch eine gewisse Abwärtsrichtung der Melodie innerhalb der Füße, die vor allem bei dem flacher gebauten Pentameter sichtbar wird, eine Melodierichtung also, die an die typische Gestalt der antiken Melodie erinnern könnte.

Daß die Melodien pentatonisch sind, ist eine Selbstverständlichkeit; daß diese Pentatonik strenger durchgeführt scheint als bei den Ambrosiani (in der überlieferten Gestalt), bedeutet, daß diese Verzierungen bei den mailändischen Melodien zumindestens nicht original sind und wohl erst nach der karolingischen Epoche sich durchsetzten. Auffällig ist ferner noch, daß die Schlüsse recht freiheitlich gebildet werden. Auch hierin mag man vielleicht ein Erbe der Antike, die erst für den Hauptschluß einen bestimmten Ton forderte, erblicken. Vielleicht aber ist es noch richtiger, nur bescheiden festzustellen, daß diese Tonalität sich eine gewisse Unabhängigkeit von der Gregorianik wahrte.

(Fortsetzung folgt)

Hermann Halbig †

Von Friedrich Mahling, Berlin

Infolge eines Unglücksfalles verstarb zweiundfünfzigjährig in seinem Sommersitz Scharbeutz an der Ostsee der Dozent der Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik und am Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin, Prof. Dr. Hermann Halbig. Ein restlos der musikhistorischen Forschung und Lehre geweihtes Leben, das noch manche reife Frucht zu zeitigen versprach, fand damit allzufrüh seinen Abschluß. Eine Lücke wurde in unsere Reihen gerissen, die sich nicht so bald wird schließen lassen.

Ein letztes Werk des Verewigten erschien nur wenige Tage nach seinem Tode im Buchhandel. Es trägt den verheißungsvollen Titel „Musikgeschichte — leicht gemacht" und stellt ein kleines, nach mnemotechnischen Methoden aufgebautes Repetitorium der Musikgeschichte für Prüfungskandidaten dar. Die originelle Art, wie hier ein umfangreicher Stoff auf engstem Raum zusammengedrängt und übersichtlich angeordnet wurde, ist für Halbigs Arbeitsweise außerordentlich kennzeichnend. Er liebte es vor allem, sein Augenmerk auf die großen Zusammenhänge der Musikgeschichte zu richten, verborgene Verbindungsfäden zwischen scheinbar völlig voneinander getrennten Einzelerscheinungen aufzudecken und künstlerische Ereignisse beziehungsvoll in den Rahmen der allgemeinen Geistesgeschichte einzuordnen. Deshalb bewegte ihn als Forscher auch zumal die Frage nach der inneren Dynamik der Geschichte, nach ihren eigentlichen treibenden Kräften, die ihm durch den Hinweis auf einen nicht weiter erklärbaren Strukturwandel nicht genügend tief erfaßt zu sein schienen, die er vielmehr auf weite Strekken mit bestimmten ethischen Zielsetzungen in Verbindung zu bringen pflegte. Davon legt nicht zuletzt auch seine ausgezeichnete Neubearbeitung des musikgeschichtlichen Lehrganges im Rahmen der Rustinschen Unterrichtswerke Zeugnis ab, die — durch seinen frühen Tod nun leider Fragment geblieben — zwar in erster Reihe pädagogischen Zwecken dient, daneben aber inhaltlich doch auch viel von der besonderen Einstellung ihres Verfassers verrät.

Halbigs Fähigkeit zu komplexivem Denken bedeutete indessen nicht etwa eine Flucht ins unfruchtbare „Allgemeine". Als echtem Historiker mußten ihm vielmehr zeitlebens die gesicherten Einzelheiten das Baumaterial für sein ins Große gehendes musikgeschichtliches Weltbild liefern. Dieses Weltbild gründete sich deshalb auch nicht auf abstrakte Konstruktionen, sondern auf lebendige geistige Zusammenschau, nicht auf geistreiche Spekulationen, sondern auf manche intuitiv gewonnene Einsichten, die zuweilen blitzartig ganze Strecken eines zuvor dunklen Geschehens zu erleuchten vermochten. Insofern hat sich Halbig in allen seinen Untersuchungen und Schriften als echter Forscher ausgewiesen: Mit unendlicher Geduld pflegte er auch scheinbaren „Kleinigkeiten" ebenso beharrlich wie gründlich nachzugehen; mit schöpferischer Genialität aber wußte er eben diese Kleinigkeiten und Einzelheiten zu deuten und einzuordnen und aus dem Staub

der Archive die Paläste des Geistes zu errichten. Und mit ausgesprochenem pädagogischem Geschick verstand er es endlich, die Ergebnisse seiner Arbeit an andere weiterzugeben, sie zu eigenem Denken und Forschen anzuregen und in ihnen jene Liebe zum Fach zu erwecken, ohne die sich nun einmal gerade auf dem Gebiete der Musikwissenschaft überhaupt nicht arbeiten oder jedenfalls nichts erreichen läßt.

Mit welcher Gewissenhaftigkeit Halbig vom Anfang seiner Laufbahn ab, die dem Schüler von Kroyer zunächst einen Lehrauftrag in Heidelberg, später eine Professur der Musikgeschichte und Gregorianik an der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik bzw. an der Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik eintrug, zu Werke ging, zeigen bereits seine Dissertation über die „Geschichte der Klappe an Flöten- und Rohrblasinstrumenten" (A. f. MW. VI) und seine (ungedruckte) Habilitationsschrift von 1924 über die „Geschichte des Kammertons". Weiter aber galt seine Vorliebe insonderheit der Hochkultur der Gregorianik, die ihn jahrzehntelang wissenschaftlich beschäftigte und die er durch seine „Kleine Gregorianische Formenlehre" (1930) und durch seine „Gregorianische Laienchorschule" (1932) weitesten, auch nicht fachwissenschaftlichen, Kreisen nahezubringen wußte. Außerdem hat er sich durch die Herausgabe von mehreren Bänden des „Jahrbuches der Akademie für Kirchen- und Schulmusik", durch die Mitarbeit an der ersten Auflage des Moserschen Musiklexikons sowie als Herausgeber einer Anzahl praktischer Neuausgaben älterer Musik bleibende Verdienste erworben. Abhandlungen über das „Salve regina" (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1930) und über den Lautenisten Gorzanis (Kroyer-Festschrift 1933) sowie zwei Hefte über „Geistliche Musik bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts", und über „Die Ouvertüre", die im Rahmen des von Heinrich Martens herausgegebenen Sammelwerkes „Musikalische Formen in historischen Reihen" erschienen, vervollständigen die Übersicht über Halbigs literarisches Lebenswerk, das zwar nicht allzu umfangreich, dafür aber in jeder Einzelheit gehaltvoll und von bleibendem Wert ist. Davon legen nicht zuletzt auch zahlreiche kleinere Aufsätze und Besprechungen Zeugnis ab, die zumal während der letzten zehn Jahre in verschiedenen Zeitschriften, insbesondere in der „Völkischen Musikerziehung", aus Halbigs Feder erschienen sind.

Ein Denkmal aber hat sich der Verblichene über alle seine Veröffentlichungen hinaus vor allem in den Herzen seiner Kollegen, Studenten und Freunde gesetzt; denn von allem Beruflichen einmal abgesehen, war er auch als Mensch eine Erscheinung, wie man ihr nicht oft begegnet: Nach außen hin ausgeglichen, liebenswürdig, stets hilfsbereit, fürsorglich, selbstlos und entgegenkommend, innerlich aber doch mit starken, fruchtbaren Spannungen geladen, wie es seinem künstlerischen Wesen — er kam von der Geige her und war zeitlebens ein weit über dem Durchschnitt stehender begeisterter Musikant — und seinen hohen ethischen Zielsetzungen entsprach. Der Erde mit allen ihren Schönheiten verhaftet, suchte er doch stets nach dem tieferen Sinn der Erscheinungswelt, philosophierte gern über das Verhältnis vom Sollen zum Wollen, begeisterte sich für alles Große, Edle und Schöne, konnte sich aber, wo ihm Philistrosität, Bosheit und plumpe Diesseitigkeit entgegentraten, wohl auch ehrlich entrüsten. Wahrhaftig gegen sich selbst und andere, im tiefsten Grunde seines Wesens von rührender Bescheidenheit,

gehörte er zu den Stillen im Lande, die mehr sind als sie scheinen und deshalb zuweilen auch von der Welt recht sehr verkannt werden. Wer ihm jedoch nähertreten durfte, mußte ihn bald nicht nur ehren und achten, sondern auch lieben und von innen heraus schätzen.

So möge denn Hermann Halbig, der zu unser aller großem Schmerz manches verheißungsvoll begonnene Werk nicht mehr vollenden durfte, dafür nun aber selbst vollendet ist, in seinen Taten ebenso wie in unseren Herzen weiterleben als einer, der viel erreicht, Großes gewollt und erstrebt und sich selbst im Dienste der Musikwissenschaft verzehrt hat. Ehre seinem Andenken!

Besprechungen

Neues Schrifttum über die Orgel

Bericht über die zweite Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst
vom 27. bis 30. Juni 1938. Herausgegeben von Josef Müller-Blattau. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1939. 152 S. und 16 Tafeln.

Walter Kaufmann,
Der Orgelprospekt in stilgeschichtlicher Entwicklung. 2. Auflage. Rheingold-Verlag, Mainz 1939. 109 S., 54 Abbildungen [davon 35 mit Seitenzählung, 19 als weitere eingeschobene Seiten ohne Zählung].

Albert Merklin,
Aus Spaniens altem Orgelbau. Mit Beiträgen von Dr. Gonzalo Silva y Ramon, Georges [!] Arthur Hill und aus der „Organologia" von Merklin herausgegeben von Paul Smets. Rheingold-Verlag, Mainz o. J. (1939). 64 S. und 12 Bildtafeln.

Johannes Schäfer,
Nordhäuser Orgelchronik. Geschichte der Orgelwerke in der tausendjährigen Stadt Nordhausen am Harz. Beiträge zur Musikforschung, herausgegeben von Max Schneider, Bd. 5. Buchhandlung des Waisenhauses G.m.b.H., Halle a.S. u. Berlin 1939. 96 S. u. 8 Bildtafeln.

Joseph Wörsching,
Der Orgelbauer Karl Riepp (1710—1775). Ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Orgelbaukunst des 18. Jahrhunderts. Rheingold-Verlag, Mainz 1940. 327 S., eine Sippentafel und 24 Bildtafeln.

Hermann Meyer,
Karl Joseph Riepp. Der Orgelbauer von Ottobeuren. Ein Beitrag zur Geschichte des oberschwäbischen Orgelbaues im 18. Jahrhundert. Mit einem Anhang von Johannes G. Mehl. Bärenreiter-Verlag, Kassel o. J. (1939). 244 S., eine Sippentafel und 12 Bildtafeln.

Karl Friedrich Leucht,
Die Orgel in der Karlsruher Schloßkapelle aus dem Jahre 1786. Eine kleine archivalische Studie als Beitrag zur Geschichte des Südwestdeutschen Orgelbaues im 18. Jahrhundert. Als Manuskript gedruckt. Druck: Buchdruckerei A. Becht, Tübingen 1938. 41 S.

Ingeborg Rücker,
Die deutsche Orgel am Oberrhein um 1500. Alemannisches Institut Freiburg i. Br. Eberhard Albert Universitäts-Buchhandlung, Freiburg i. Br. 1940. 168 S. und eine Bildtafel.

Während die erste Freiburger Orgeltagung von 1926 und die Freiberger Tagung von 1927 dem Gesamtbereich der Fragen des Orgelbaues und Orgelspiels gewidmet waren, stellte sich die im Juni 1938 abgehaltene zweite Freiburger Orgeltagung in bewußter und begründeter Begrenzung als Themen die Kleinorgel, die außerkirchliche Verwendung der Orgel und die Orgeldenkmalpflege. Damit kamen Probleme zur Sprache, die nicht nur in hohem Maße gegenwartswichtig sind, sondern auch, wie der Ablauf der Tagung erwies, durchaus nicht von allen Orgelbauern und Orgelspielern mit genügender Klarheit erkannt werden. Der von J. Müller-Blattau

herausgegebene Tagungsbericht vereinigt die — teilweise überarbeiteten — Referate und gibt Gelegenheit, den behandelten Fragenkreisen nachzudenken.

Grundsätzliche Forderungen für den Bau von Kleinorgeln stellt der Eröffnungsvortrag von Chr. Mahrenholz auf. Gegenüber den sattsam bekannten Ausschnitten aus großen Werken und maßstabmäßigen Verkleinerungen der Großorgel grenzt M. die Kleinorgel ab als eigenständiges Instrument mit einem in sich geschlossenen Organismus. Die gruppenmäßige Gliederung der Stimmen ist bei dieser Kleinorgel ebenso wichtig wie bei der mehrmanualigen, reich besetzten Orgel, wenn sie sich auch in anderer Form zeigt; ihre besondere Ausprägung findet sie vor allem bei den gemischten Stimmen. Eine Eigenart der Kleinorgel ist es, daß die Oktavlagen nicht in lückenloser Folge vorhanden sein müssen. Notwendig ist auf jeden Fall der Prinzipalklang; bei geringer Anzahl der Stimmen dürfen nicht die hohen Fußtonreihen der Prinzipalfamilie fortbleiben, sondern vielmehr die tiefen. Werden mehrere Klaviere gebaut, so soll jedes Klangwerk seine eigene Charakteristik erhalten und in selbständiger Gleichberechtigung neben den anderen stehen. Die Kleinorgel erfordert ihre eigene Mensurierung; weite Mensuren sind ungeeignet, und zwar nicht nur aus Platzgründen, sondern aus akustischen Gegebenheiten. Die Anlage geteilter Register ermöglicht es dem Spieler, mannigfaltigen Aufgaben gerecht zu werden. Das der Kleinorgel wesensmäßig entsprechende Laden- und Traktursystem ist die mechanische Schleiflade. Der Winddruck soll niedrig sein und nicht über 40 bis 55 mm Wassersäule betragen. Bedeutsam ist der Hinweis auf die reichliche Verwendung von Holz für Kleinorgelpfeifen, die an anderer Stelle auch von J. Mertin befürwortet wird.

K. Schuke will den Begriff der Kleinorgel von dem des Positivs unterschieden wissen. Ihm bedeutet Kleinorgel den Sammelnamen für kleine Orgeln jeden Stils, während er den Namen Positiv in Anspruch nehmen möchte für das historisch entwickelte einmanualige Instrument in Schrank- oder Kastenform mit Schleiflade und mechanischer Traktur, dessen klarer, heller und herber Ton vornehmlich durch den Prinzipalklang mit hohen Obertönen erzielt wird. Wenn auch diese Wesensbestimmung durchaus richtig ist, so wird doch damit ein historischer Typ für verbindlich erklärt und der Bau von Kleinorgeln auf das Historisieren festgelegt. Müller-Blattaus Nachwort betont mit Recht, daß der Begriff Positiv zu sehr eingegrenzt ist, und daß es sich für unsere Musizierformen nicht um eine „Wiederbelebung" des alten Positivs handelt, sondern um die Forderung der Gegenwart nach einer eigenständigen Kleinorgel.

Einen dritten Begriff führt H. Klotz mit der Kammerorgel ein, unter deren Hochform er ein zweimanualiges Instrument mit Pedal versteht. Während Schuke im einmanualigen Positiv die höchste Ausprägung der Kleinorgel erblickt, redet K. einer solchen Kammerorgel wegen ihrer größeren Verwendungsmöglichkeit das Wort. Es ist zuzugeben, daß ein starres Festhalten an den geschichtlichen Formen des Positivs zum lebensfernen Historisieren verleiten kann, vor dem auf der Freiburger Tagung A. Bouman nachdrücklich und eindringlich warnte. Die Argumente, mit denen K. die Kammerorgel empfiehlt, sind aber geeignet, die natürlichen Begrenzungen der Kleinorgel aufzuheben und ihr Wesen zu verunklären. Nicht richtig ist es zunächst, wenn er meint, das einmanualige, pedallose Positiv könne nicht Baßführungen mit eigener charakteristischer Klangfarbe hervorheben und obligate Stimmen übernehmen; beiden Funktionen dient ja nicht zuletzt die Anlage geteilter Register wie auch die Disposition von Zungenwerk. Es verschiebt aber weiterhin völlig die Maßstäbe und Grenzen, wenn K. die Wichtigkeit der „Kammerorgel" damit begründet, daß auf ihr die gesamte Orgelmusik mit Pedal einschließlich der norddeutschen und der Präludien und Fugen Bachs dargestellt werden könne. Die Orgelmusik Bachs und der Großteil der norddeutschen erfordern jene Gravität des Klanges, die der Kleinorgel nicht eigen sein kann und von ihr nicht vorgetäuscht werden soll. Mit einer derartigen Verkennung natürlicher Begrenzungen wären wir glücklich wieder beim Großorgelersatz angelangt! Letzte Konsequenz ist dann der Versuch, die Kleinorgel größer scheinen zu lassen, als sie in Wahrheit sein kann; und so zeigte denn auch die mit der Freiburger Tagung verbundene Ausstellung unter allerlei Kleinorgeln eine von K. disponierte Kammerorgel, die aus fünf Grundreihen 31 Registerzüge ableitet, eine der vielen Als-Ob-Orgeln, die hier gewissermaßen gleichgeschaltet werden sollte. Solche Multiplexinstrumente haben übrigens nicht das geringste zu tun mit der beim alten Orgelbau auftauchenden Transmissionsorgel, durch die K. die Ab- und Auszüge historisch rechtfertigen möchte. Der Unterschied liegt darin, daß bei der Transmission eine Stimme von verschiedenen Klavieren aus spielbar gemacht wird, während das Multiplexsystem eine Pfeifenreihe für mehrere Register ausbeutet, so daß also bei der Mensurierung von vornherein Rücksicht auf die vielfache Verwendung genommen werden muß, eine charakteristische Mensur demnach nicht durchführbar ist.

Da K. seinen Darlegungen durch einen geschichtlichen Unterbau größeres Gewicht geben will, seien ein paar irrige und zweifelhafte Angaben herausgegriffen: Das alte Positiv hat beim geselligen Musizieren durchaus nicht „stets eine rein begleitende Rolle gespielt", schon deshalb nicht, weil ja vor dem späten 16. Jahrhundert von einer Begleitung überhaupt nicht gesprochen werden kann. Aus ähnlichem Grunde ist bei den Tabulaturen von einer Generalbaßbegleitung keine Rede. Daß das Klavichord im Zusammenwirken mit Streichern und Orgel für den Generalbaß geeignet sei, muß bezweifelt werden. Die Verwendung des Regals als Begleitstimme für den Sologesang ist recht unwahrscheinlich; es dürfte wohl als „unterscheidliches" Register für das Spiel „absonderlich" hervorzuhebender Führungen gebaut und gebraucht worden sein. Gegen die Ein-

beziehung weiter Stimmen in die Kleinorgel bestanden und bestehen die Schwierigkeiten, die Mahrenholz angibt. N. de Grigny kann nicht zur römischen Schule gezählt werden.

Im Unterschied von Klotz erstrebt J. Mertin nicht eine Ausweitung des für die Kleinorgel zugänglichen Spielgutes und demzufolge eine Erweiterung des Instruments, sondern er untersucht, was dem Wesen der Kleinorgel gemäß ist. Als Einsatzmöglichkeiten ergeben sich ihm aus dieser Blickrichtung das Continuo-Spiel in seinen verschiedenen Arten, die Übernahme von Einzelstimmen (Tenores) bei gotischer Musik, die Ausführung von ausgesprochen „instrumentalen" Stimmen in der niederländischen Kunst, das Hervorheben von Kanongerüsten in niederländischen Motetten, der Vortrag von Manualiter-Orgelstücken Bachs, die Wiedergabe von Klavichord-werken, das Spiel von Ricercari des 16. und 17. Jahrhunderts und von Händels Orgelkonzerten, endlich die Choral(Lied)begleitung; einiges Weitere wie z. B. Liedbearbeitungen, Variationen und Handstücke könnte dem hinzugefügt werden.

Die Dispositionsgesetze, die aus diesen Funktionen für den Bau der Kleinorgel folgern, kommen weitgehend mit den Forderungen von Mahrenholz überein und lassen die Freiheit einer lebendigen Vielheit einzelner Positivformen, wie sie M.s Probedispositionen aufzeigen.

Die Grundsätze des Kleinorgelbaues will W. Supper auf kleine dreimanualige Orgeln für Übungszwecke anwenden. Er geht von der Tatsache aus, daß die landläufige Übungsorgel nicht ausreicht, wenn Werke erarbeitet werden sollen, die drei Manuale voraussetzen, ganz zu schweigen von jenen Ersatzinstrumenten, die einen robusten Prinzipal, ein säuselndes Salizional und einen polternden Subbaß auf drei Klavieren gegeneinander stellen und damit die Anlage mehrerer Werke vortäuschen. Die Dispositionsvorschläge, die S. macht, stellen jedoch erneut die Frage, ob es möglich ist, bei einer kleinen Orgel mit wenigen Stimmen eine werkgerechte Dreimanualigkeit zu erzielen, die sauberes Registrieren zuläßt. S.s Prinzip ist, zunächst ein „Tutti" (gemeint ist doch wohl Pleno) mit einigermaßen geschlossenem Klang vorzusehen und dann die Register derart auf Manuale und Pedal zu verteilen, daß diese wiederum in sich ein Klangganzes enthalten. Dieser Grundsatz wird aber in den meisten Fällen nicht durchführbar sein, und als Endergebnis kann sich, was S.s Dispositionsbeispiele erkennen lassen, eine „Verteilung" der Stimmen herausstellen, die der Additionsorgel alten Stiles gefährlich nahekommt. Auch sonst ist in den Beispielen einiges, das bedenklich stimmt, so die Verwendung der Violflöte als Grundstimme eines Manualwerkes bei 12- bis 14stimmigen Orgeln oder der Spitzgambe als Vertreter der Achtfußlage im Pedal eines 17stimmigen Werkes. Bei der auf S. 113 genannten Lübecker Orgel handelt es sich übrigens um eine 26-, nicht 23stimmige.

Über alte Positive enthält der Freiburger Tagungsbericht drei knappe Beiträge. K. Fr. Rieber stellt einige Angaben über alte Kleinorgeln in Oberbaden zusammen, bedauerlicherweise ohne Dispositionen mitzuteilen. A. Bouman und P. Kluyver berichten über Hausorgeln in Holland aus der Zeit zwischen 1750 und etwa 1870, von denen sich trotz zahlreichen Umbauten noch an 400 erhalten haben. Als Grundschema zeigen diese Orgeln die Disposition von Diskant-Prinzipal 8′, Gedackt 8′, Flöte 4′ und Oktave (Prinzipal) 2′; hinzu treten bei größeren Werken unter anderen als durchgehende Stimmen Prinzipal 4′ und enge Sifflöte 1′, als halbe Register für den Baß Flöte 2′ und Quinte $1^1/_3$′, für den Diskant Viola da Gamba 8′ (ziemlich weit), Quinte $2^2/_3$′ und Terz $1^3/_5$′; Mixturen und Zungen sind selten. Von den Toggenburger Bauernorgeln erzählt Tr. Müller-Walt. Aus der Werkstatt der zwischen 1754 und 1821 tätigen Orgelbauer Wendelin und Joseph Looser, Melchior Grob und Heinrich und Ulrich Ammann sind in der Toggenburger Landschaft heute noch fast hundert Positive vorhanden, die sich auf dem Typ Copula 8′, Flöte 4′, Prinzipal 2′, Quinte $1^1/_3$′ ($2^2/_3$′) und Oktave 1′ aufbauen. In größeren Werken kommen unter anderen auch Hohlflöte, Salizional, Spitzflöte und Gemshorn vor, so daß also Erweiterungen hauptsächlich durch die Verstärkung der Achtfußlage und die Einbeziehung von Charakterstimmen vorgenommen werden. Eine Zungenstimme ist nur einmal festzustellen. Auf der Wandbank neben den Hausorgeln befinden sich neben geistlichen Andachtsgesängen Volks- und Vaterlandslieder; auch Tänze wurden auf den Bauernorgeln gespielt.

Die Bedeutung, die der Kleinorgel in der Geschichte des Orgelspiels zukommt, umreißt ein Referat K. G. Fellerers, das eine Übersicht über die Positivmusik von der Ars antiqua bis zum 18. Jahrhundert vermittelt. F. weist insbesondere nach, daß neben der kirchlichen Verwendung der Kleinorgel ihr außerkirchlicher Gebrauch weit verbreitet war, ja, bis zum 16. Jahrhundert den gottesdienstlichen überwog, sei es in der Tanz- und Liedbearbeitung der Tabulaturen, beim Continuo-Spiel, mit den Formen der italienischen und süddeutschen Ricercari, Kanzonen, Toccaten, Fantasien, Sonaten und Handstücke *per organo o Cembalo,* den französischen Variationenwerken des 17. Jahrhunderts oder den Konzerten Händels und seiner englischen Nachahmer.

Die geschichtliche Verbindung von Orgel und Volkslied zeigt W. Ehmann auf. Mit vielfachen Nachrichten belegt er die Tatsache, daß der Organist vom Anfang der deutschen Überlieferung an in enger Beziehung zu den Spielleuten stand und dem Volksleben näher gerückt war als der den gelehrten Kreisen zugehörige Kantor. Die Lebensbeziehung zwischen Orgel und Volkslied bestätigt sich durch Schriftzeugnisse und Bilder; ihren wichtigsten Beweis findet sie aber in den musikalischen Denkmalen selbst. Im Gefolge des Sängers stehend überträgt der Organist Lied- und Tanzsätze auf sein Instrument. Er macht diese Musik im handwerklichen Sinne zurecht, benutzt das volksmäßige Musikgut zu instrumentalischen Improvisationen und stellt durch seine Tätigkeit auf dem Boden des gebildeten Musikliebhabertums die Verbindung zwischen

Orgel und Volkslied im Kreise der Kammer- und Hausmusik her. E. zieht aus diesem geschichtlichen Befund die Folgerung für die Gegenwart und fordert, auch in unserer Zeit müsse das Orgelspiel an das Singen des Volksliedes anknüpfen, seinen Improvisationsbereich haben, nach sauberer Handwerklichkeit streben und zur musikalischen Hochkultur hinführen.

Mit der Frage nach der Literatur für das außerkirchliche Positivspiel befaßt sich W. Auler. Wenn er sich darum bemüht, einzelne Werke der alten Meister eindeutig der Kleinorgel zuzuweisen, so steht dem die Tatsache entgegen, daß das alte Spielgut zunächst nicht spezialisiert und für ein bestimmtes Klavierinstrument allein festgelegt oder festlegbar ist. Als Merkmale der Positivmusik bezeichnet A. den Verzicht auf weitgriffige Stimmführung, das Fehlen des raschen Klangwechsels und eine Satzart ohne abzuspaltende Stimmen, also Negativa, die der Kleinorgel gewissermaßen nur ein Nebenreich der Orgelmusik zuerkennen, während es notwendig wäre und durchaus möglich ist, die Wesenseigenschaften des Kleinorgelstiles vom Positiven her zu erfassen. Mit Nachdruck unterstreicht A. sodann die Bedeutung, die der Kleinorgel in der Erziehung und für die Erziehung zukommt.

Vom außerkirchlichen Stoffkreis und Aufgabenbereich der Kleinorgel schlägt H. Haag die Brücke zur Verwendung der Großorgel in politischen Feierstunden. Er verfolgt (bei der Mitteilung geschichtlicher Tatsachen nicht immer ganz zuverlässig) den Weg der Orgel von den antiken und mittelalterlichen Orgelformen bis zu den Kammer- und Haus-, Salon- und Kinoinstrumenten, von den frühen Lied- und Tanzbearbeitungen bis zu Abbé Voglers bizarren Improvisationen und den für die „Konzertorgel" bestimmten Werken Regers und grenzt von den mannigfachen Arten und Entartungen des „weltlichen" Orgelspiels den Einsatz der Orgel in der politischen Feier ab, der von der Orgel Klarheit und Größe, vom Spieler Zucht und gestaltende Phantasie verlangt. G. Frotschers auf gleichen Gedankengängen aufbauendes Referat über die Wechselbeziehungen zwischen Orgelmusik und Orgelbau in Geschichte und Gegenwart will die Gemeinsamkeit der Kräfte aufzeigen, wie sie sich im Musikwerk und im Klangwerkzeug ihre Erscheinungsform schaffen, betrachtet Orgelbau und Orgelmusik nach ihrer Bezogenheit zur Feier und erblickt eine Erneuerung der Orgel wie ihrer Musik abhängig nicht von Diskussionen um Bauformen oder von ästhetischen Erwägungen, sondern von der Eingliederung und Einordnung in die Idee der Feier, die wir aus unserem Wollen und unserer Haltung zu gestalten haben.

Die Aufgaben der Orgeldenkmalpflege werden in einem Vortrag Johannes G. Mehls dargestellt. Wegen der Wichtigkeit dieses Gebietes und der Unklarheit, die sich in Fragen der Orgeldenkmalpflege vielfach theoretisch zeigt und praktisch auswirkt, seien aus M.s Darlegungen die hauptsächlichen Leitsätze zusammengefaßt: Die Orgeldenkmalpflege bezieht sich nicht nur auf die Pfeifen und Windladen, sondern richtet sich auf die organische Ganzheit von Windladen, Pfeifen, Traktur, Prospekt, Gehäuse, Aufstellungsweise der Pfeifen und Laden innerhalb des Werkes sowie Aufstellungsort des Gesamtwerkes im Raume. Aufgabe der Orgeldenkmalpflege ist es, die denkmalswichtigen und -würdigen Werke zu inventarisieren und in ihrem Wesen unverfälscht zu erhalten. Die Orgeldenkmalpflege ist kein totes, dem tätigen Musizieren fernes und feindlich gesonnenes Unternehmen. Ihr Sinn besteht darin, den kostbaren Schatz der Zeugen einer großen Orgelbaukunst getreu zu verwalten. In sachlich begründeten Fällen kann die Orgeldenkmalpflege auf nebensächliche Eigenschaften eines alten Werkes (wie z. B. beschränkten Tonumfang der Klaviaturen) verzichten, wenn der charakteristische Klang der Orgel keine Veränderung erleidet; sie wird das um so lieber tun, je mehr sie es dadurch ermöglicht, daß das alte Instrument dem lebendigen Musizieren auch weiterhin zu dienen vermag. Oberster Grundsatz der Orgeldenkmalpflege muß es sein, den noch vorhandenen denkmalswichtigen Bestand an alten Pfeifen unverändert zu bewahren bzw. die Pfeifen nach Möglichkeit in ihren urtümlichen Zustand zurückzuversetzen. Selbst wenn aber an einer alten Orgel nichts weiter erhaltungswürdig und -fähig sein sollte als die Windlade, unterliegt das Werk doch der Denkmalpflege. Die mechanische Traktur ist, wenn nicht zwingende Gründe dem entgegenstehen, ebenfalls beizubehalten, zumal sie von Einfluß auf die Art des Musizierens ist. Müssen größere Werke elektrifiziert werden, so ist darauf zu achten, daß die alten Spieltische oder -schränke spielbar bleiben. Die Denkmalpflege erstreckt sich selbstverständlich auch auf die Wahrung oder Wiederherstellung der alten Disposition; sind Erweiterungen des denkmalswichtigen alten Werkes nicht zu umgehen, so sollen die neuen Stimmen, wenn es irgendwie durchführbar ist, abgesondert aufgestellt werden. Zu den Aufgaben des Orgeldenkmalpflegers gehört es endlich, den Prospekt in seinen ursprünglichen Zustand zurückzuversetzen und darin zu erhalten. Es widerspricht der Denkmalpflege, alte Positivgehäuse umzubauen, um große moderne Werke darin unterbringen zu können.

Es ist unbedingt notwendig, daß diese Leitsätze nicht Forderungen bleiben, sondern in die Tat umgesetzt werden. Die Erhaltung und Instandsetzung alter wertvoller Orgeln und eine sachgemäße Inventarisierung sind dringend geboten, wenn nicht unersetzliches Kulturgut für immer verlorengehen soll. M.s Referat läßt freilich erkennen, wie schwierig es ist, die an sich ja selbstverständlich erscheinenden Grundsätze der Orgeldenkmalpflege in der Praxis anzuwenden und die Grenzen zu finden zwischen einer Mumifizierung denkmalsunwürdiger alter Orgeln und der Bewahrung hochwertiger Kulturleistungen. Voraussetzung für eine sinn- und wirkungsvolle Orgeldenkmalpflege sind zunächst gesetzliche Maßnahmen. Für ihre Durchführung werden Männer gebraucht, die historische Einsicht mit handwerklichem Können und durchgebildeter Musikalität verbinden, und zwar gilt das für Orgelbausachverständige ebenso wie für Orgelbauer,

die ihre Arbeit dem hohen Ziele widmen, alte Orgelwerke stilgetreu zu erneuern und zum Klingen zu bringen.

Den Freiburger Tagungsbericht ergänzen ein Auszug aus dem Vortrag über Orgelbaufragen im Lichte der akustischen Forschung von E. Thienhaus, der ausführlich im AfM., Jahrgang IV, Heft 1, abgedruckt ist, eine kurze Übersicht über die Aussprache und ein zusammenfassendes Schlußwort J. Müller-Blattaus. In einem Anhang werden die Dispositionen der während der Tagung aufgestellten Kleinorgeln mitgeteilt. Hier findet sich so ziemlich alles Denkbare, vom dreiregistrigen Portativ bis zur Multiplex-Pseudo-Kleinorgel, vom Regal bis zum Salizional, von der mechanischen bis zur elektrischen Traktur, von der Schleiflade bis zur Kastenlade, von nebenregisterlosen Instrumenten bis zu solchen mit Oktavkoppeln und Crescendowalze, von 40 bis 96 mm Winddruck, von 75 bis 1600 kg Gewicht. Neben vielen guten und brauchbaren Lösungen zeigt dieser Anhang, welche Gefahr eine starke Propagierung des Kleinorgelbaues mit sich bringt. Es muß die Pflicht einer kompromißlosen Orgelbauwissenschaft und eines verantwortungsbewußten Orgelbauhandwerks sein, alle Auswüchse beizeiten zu unterbinden und nachdrücklich Front zu machen gegen die, die Verfälschungen der Kleinorgel durchführen, zulassen, gutheißen und anregen, sei es aus Unkenntnis der Probleme, aus Überschätzung technischer Möglichkeiten, aus reaktionärer Selbstzufriedenheit oder aus Konjunktur und Spekulation auf eine Mode, die klingenden Ertrag verheißen könnte. Schärfster Widerstand ist vor allem gegen die angebracht, die unter dem Deckmantel des Sachverständigen solchen Entartungen Vorschub leisten.

W. Kaufmanns Arbeit über die stilgeschichtliche Entwicklung des Orgelprospekts erscheint in einer zweiten Auflage, die einige wenige stilistische Wendungen der ersten Ausgabe von 1935 ändert und Druckfehler bessert, allerdings auch neue einfügt. Die einzige tiefgreifende Änderung bringen neben der drucktechnischen Umgestaltung die Bilder, die jetzt nicht mehr als eingeklebte Fotos, sondern in Kunstdrucken beigegeben werden und gegenüber der ersten Auflage vermehrt und teilweise ausgewechselt worden sind, ohne daß freilich alle in Beziehung zum Texte stehen und einwandfrei beschriftet sind. Es ist zu bedauern, daß Verf. und Verleger sich nicht zu einer Umgestaltung und Erweiterung dieser bisher allein dastehenden größeren deutschen Arbeit über die Stilgeschichte des Orgelprospekts entschließen konnten. So bleiben die Einschränkungen und Einwände bestehen, die gegen die erste Auflage vorzubringen waren. K.s Buch arbeitet mit Recht als Höhepunkt der Entwicklung die Kunst des norddeutschen Barocks heraus. Demgegenüber wird aber die reiche und vielfältige Prospektgeschichte des deutschen Südens und Westens, insbesondere die des Südwestens, und schließlich auch die Mitteldeutschlands nicht genügend gewürdigt. Bei aller Bewunderung, die den einmaligen Leistungen der großen Norddeutschen entgegengebracht werden muß, darf doch das nicht als nebensächlich und geringwertig angesehen werden, was südlich und westlich aus andersgearteter Gesetzlichkeit entstanden ist. Hier sind nicht Vergleiche am Platze, sondern hier muß die Betrachtung der verschiedenartigen Wesensmerkmale zur Erkenntnis der Kräfte führen, die den Stil entstehen lassen und ihn tragen. Wenn die süddeutsche Orgel zuzeiten oft kleiner und weniger prächtig gewesen ist als die norddeutsche, so geht es doch nicht an, diese Orgeln mit dem Schlagwort des „lächerlich geringen Registerschatzes" (S. 54) in wenigen Sätzen abzutun. Somit muß das Bild, das K. zeichnet, bei aller liebevollen Darstellung der Spitzenleistungen einseitig und lückenhaft bleiben. Wenn das Werk den Titel „Der Orgelprospekt" zu Recht tragen soll, dürfte ferner eine Übersicht über den außerdeutschen Prospektbau nicht fehlen, zumal hierfür gute Vorarbeiten von Freeman, Raugel, Servières und anderen vorliegen. Schließlich wäre ein Eingehen auf den Gehäusebau des Positivs erwünscht.

So ist K.s Buch trotz dem reichen Stoff, den es verarbeitet, und trotz der sorgfältigen Quellenauswertung und lebendigen Darstellung nicht die umfassende Geschichte des Orgelprospekts, die wir brauchen und erhoffen. Es sei aber betont, daß K. ein tiefes Wissen auf orgelgeschichtlichem und kunsthistorischem Gebiete vereinigt, so daß es ihm möglich ist — was nur wenigen gegeben sein dürfte —, die bauliche und klangliche Gestaltung der Orgel in ihren wechselseitigen Zusammenhängen zu erfassen. Vielleicht erscheinen an manchen Stellen Begriffe wie „Gotik" oder „Barock" als zu starre Kategorien, die den lebendigen Fluß der Entwicklung nicht genügend erkennen lassen.

Stichproben ergeben folgende Verbesserungen: Die Magdeburger Domorgel von Heinrich Compenius ist 1604—1605 erbaut worden, die Zwoller Michaelisorgel der Gebrüder Schnitger 1719—1721; Silbermanns Dresdener Frauenkirchen-Orgel wurde 1736 fertiggestellt, Riepps Ottobeurener Werk 1766, Hildebrands Hamburger Michaelisorgel frühestens 1768. Die Orgel des Straßburger Münsters stammt von Friedrich Krebs(er). Die Spitzbogen des Gehäuses von St. Sebald zu Nürnberg sind nicht neugotisch empfunden, sondern Bestandteile des alten gotischen Gehäuses. Die Ortsnamen auf S. 39, 40 und 44 heißen richtig Pomssen, auf S. 68 Heinrichau, auf S. 70 Ochsenwärder und auf S. 74 Landeshut. Rubardts Schnitger-Aufsatz steht im Freiberger und nicht im Freiburger Bericht. Die Zitate aus Praetorius und Biermann sind ungenau wiedergegeben. Im Verzeichnis der Abbildungen fehlt die Orgel von Zeerijp. Der Name des Emigranten H. H. Jahnn sollte in deutschen Veröffentlichungen nicht mehr anzutreffen sein.

Durch die 1924 in der Zeitschrift für Instrumentenbau erschienenen Aufsätze des einer badischen Orgelbauerfamilie entstammenden, in Madrid jung verstorbenen A. Merklin haben weite Kreise zum ersten Male etwas von der Bedeutung des alten spanischen Orgelbaues erfahren.

P. Smets hat diese Aufsätze zusammengestellt und lose überarbeitet; er konnte sie ergänzen durch eine von Gonzalo Silva y Ramón vermittelte Beschreibung der Orgeln von Toledo, die Aufzeichnungen Merklins auswertet; ferner bringt er Auszüge aus Merklins Organologia und aus Hills Prunkwerk „The Organ-cases and organs of the middle ages and renaissance" und fügt in einem Anhang Nachrichten bei, die ihm von verschiedenen Seiten zur Verfügung gestellt worden waren.

Die Eigenart des alten spanischen Orgelbaues beruht in dem Aufbau von labialen Stimmenpyramiden, denen stark besetzte Rohrwerkchöre oder mannigfaltige Einzelzungen an die Seite treten. Die Orgeln bieten demgemäß vielfache Möglichkeiten des Pleno- und Cantus firmus-Spiels, wie es die klassische spanische Orgelmusik erfordert. Im Dienste der verschiedenen Funktionen des Spielers steht auch die fast durchgehends angewendete Teilung der Register. Durch enge, nach der Tiefe zu sich weiter verengende Mensuren, sehr niedrige Aufschnitte und geringen Winddruck wird ein klarer, durchsichtiger Klang von großer Intensität erzielt. Die Mixturen sind fein schneidend und stark aufhellend. Die Becher der Zungenregister werden überwiegend sehr kurz und eng gehalten. Das Rohrwerk macht oft die Hälfte sämtlicher Stimmen aus, so z. B. in der 1755 bis 1758 von Pedro de Liborna Echevarria erbauten „Barockorgel" der Kathedrale zu Toledo; Silva y Ramón übermittelt sogar die Disposition einer lediglich fünf geteilte Zungenstimmen enthaltenden fahrbaren Kleinorgel (allem Anschein nach handelt es sich nicht um ein Regal im üblichen Sinne). Bei großen Orgeln bringt man seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts gern Zungen waagerecht im Prospekt an, so daß ihr Ton unmittelbar in den Raum fluten und schmettern kann. Eine Besonderheit ist bei zwei Orgeln in der Kathedrale zu Toledo die Anlage einer doppelten Pedaltastatur, die den Cantus firmus und den stützenden Baß wechselweise oder auch gleichzeitig in unterschiedlicher Stärke und Färbung spielen läßt (Merklins Vergleich mit dem „Automatischen Piano-Pedal" neuerer Orgeln ist irreführend); im allgemeinen freilich ist das Pedal der alten spanischen Orgeln nur schwach besetzt oder sogar nur angehängt. Endlich kennt Spanien früher als andere Länder die Einrichtung und den Gebrauch des Schwellwerkes.

Die von Smets herausgegebene Schrift vermittelt einen guten Einblick in die Eigenart des alten spanischen Orgelbaues. Weiteres Material hätten die Arbeiten von Anglès, Pedrell und Villalba Muñoz beitragen können; für die Orgelgeschichte des Escorial wären Notizen van der Straetens (La musique aux Pays-Bas, VIII, S. 262ff.) verwertbar gewesen. Einige Versehen seien richtiggestellt: Auf S. 35 fehlen gemäß Merklins Organologia die „medios registros" Tiorba 16′ und Octava Corneta. Auf S. 39 muß das erste Pedalregister laut Hill von Trompeta de 24 in Trompeta de 12 verbessert werden. Auf S. 40 gehört das Tremolo zum gesamten Hauptwerk, es muß also in der Mitte und nicht bei den Stimmen der Baßhälfte stehen; beim Echowerk sind die Stimmen falsch angeordnet, Corneta entspricht Violines, Flautado Pajarillos. Bei der Disposition von Orense (S. 40—41) ist die Verteilung der Stimmen zweifelhaft. Bei der Celeste auf S. 41 unten ist nach Hill 15 zu ergänzen. Der auf S. 40 genannte Orgelbauer heißt Juyana und nicht Jugana.

Ein lebendiges Bild der Orgelgeschichte in der tausendjährigen Stadt Nordhausen am Harz zeichnet die Schrift J. Schäfers. Hier wirkten neben anderen Nicolaus Göppel, Barthold Hering, Samuel Herold und Johann Andreas Vetter; Ezechiel Greutscher erstellte 1619 ein 23stimmiges Werk, Johann Georg Papenius 1729 ein 42stimmiges und Johann Gottfried Krug 1798 ein 22stimmiges. Wie überall setzt auch in Nordhausen mit dem 19. Jahrhundert eine starke äußere Belebung des Orgelbaues ein, aber gleichzeitig ein innerer Niedergang. Um 1930 beginnt dann die Rückbesinnung auf das Wesen der Orgel. Die von Sch. als Fortsetzung der alten Tradition gerühmte Nicolai-Orgel von 1935 kann übrigens doch nur als Kompromißorgel gelten.

Sch.s Schrift hat sich sorgfältig um die Beschaffung der Quellen bemüht und bildet einen wertvollen Beitrag zur Geschichte des landschaftlichen Orgelbaues, der die Bausteine für eine umfassende Geschichte der deutschen Orgelbaukunst liefert. In die Lücke bei der Baugeschichte der Petri-Orgel treten zwei Mitteilungen der Urania (1884, S. 68 und 1901, S. 8), nach denen der Frankenhausener Orgelbauer Julius Strobel um 1884 einen Umbau und um 1900 eine Instandsetzung vorgenommen hat. Von dem Neubau der Jacobi-Orgel 1894 gibt der mit der Abnahme beauftragte Sachverständige in der Urania (1894, S. 93) eine abweichende Disposition, die insbesondere ein reicher besetztes Pedal zeigt. Für die Röversche Nicolai-Orgel von 1901 verzeichnet die allerdings unzuverlässige Urania (1902, S. 84) als fünfte Stimme des II. Manuals Flauto d'amore 8′, als erste Stimme des III. Manuals Lieblich Gedackt 16′; auch die Nebenregister unterscheiden sich. Die in Auleben aufgestellte Orgel Johann Andreas Schulz(e)s wird in Gerbers Neuem Lexikon (IV, Sp. 158) etwas anders beschrieben. Ein Widerspruch besteht zwischen den S. 37 und 58; auf der ersten Seite heißt es, bei der Instandsetzung der Frauenberger Kirchenorgel von 1892 habe das Salizional die alte Klarine verdrängt, auf der zweiten, zugunsten des neuen Salizionals sei das vierfache Kornett ausgebaut worden. Auf S. 10 fehlt der Schwelltritt, auf S. 27 die Pedalkoppel zum Hauptwerk. Nicht ganz korrekt sind die Praetorius-Zitate. Der auf S. 26 genannte Orgelsachverständige heißt nicht Gottschalk, sondern ist der Liszt-Schüler A. W. Gottschalg.

Durch ein sonderbares Zusammentreffen erfährt der Orgelbauer Karl Joseph Riepp, dessen Schaffen bisher im Zusammenhang nicht dargestellt worden war, eine ausführliche Würdigung in zwei umfangreichen Monographien von Wörsching und von Meyer-Mehl, die fast zur gleichen Zeit herausgekommen sind. Damit stehen nun endlich die Umrisse von Riepps Schaffen fest.

An Arbeiten des am 24. Januar 1710 zu Eldern geborenen, am 5. Mai 1775 zu Dijon gestorbenen Oberschwaben Riepp weist Wörsching die folgenden nach:

Orgelbau für Saint-Vincent zu Besançon, 1737—1738.
Orgelbau für das Kloster Citeaux, um 1740.
Orgelbau für Saint-Bénigne zu Dijon, 1743 beendet.
Orgelbau für die Sainte-Chapelle-du-Roi zu Dijon, 1741—1744.
Orgelbau für Saint-Lazare zu Autun, 1745—1748, infolge einer Kette von Widrigkeiten erst 1753 abgenommen.
Instandsetzung der Orgeln von Saint-Etienne und Saint-Médard zu Dijon, 1748.
Erneuerung der Orgel von Saint-Seine-en-Auxois, um 1750.
Umbau der Orgel von Saint-Vincent zu Chalon-sur-Saône, wahrscheinlich 1751.
Umbau der Orgel in der Kathedrale zu Langres, 1751.
Instandsetzung der Orgel zu Gray, 1746—1752.
Orgelbau für Notre-Dame zu Dôle, 1750—1754.
Umbau der Orgel von Notre-Dame zu Beaune, 1754—1756, 1765, 1774.
Umbau der Orgel in der Dominikanerkirche zu Dijon, 1758—1761.
Umbau der Orgel von Notre-Dame zu Dijon, 1759—1761.
Umbau der Orgel von Saint-Jean-L'Evangeliste zu Besançon, 1764 und 1773.
Orgelbau für Saint-Jean-Baptiste zu Besançon, 1765—1766.
Orgelbau für den Intendanten zu Besançon, 1769.
Bau der Orgeln für die Abteikirche Ottobeuren, 1754—1766.
Bau der Orgeln für die Klosterkirche Salem, 1766—1774.

Etwas kleiner ist der Bestand, den Meyers Monographie kennt.

Charakteristisch für Riepps Dispositionsweise ist die Gegenüberstellung einer gleichwertigen Prinzipal- und Flötenstimmenfamilie auf dem Hauptwerk und Positiv in obertöniger Progression mit einer Fülle von Einzelaliquoten und gemischten Stimmen, gekrönt durch Zungen in Acht- und Vierfußlage. Beide Werke werden durch die Basierung der Chöre und die Steilheit der Obertonpyramiden unterschieden; das Hauptwerk beruht in der Regel auf Montre 8′ und Bordun (Copula) 16′, das Positiv auf Montre 4′ und Bordun (Copula) 8′. Als drittes Klavier erscheint das Récit mit Kornett fünffach und Trompete 8′, als viertes das Echowerk mit einem weiteren fünffachen Kornett. Das Pedal geht auf den Typ einer Labialgruppe von Acht- und Vierfuß und einer Lingualgruppe von Sechzehn-, Acht- und Vierfuß zurück. Die letzten, für Süddeutschland erbauten Orgeln zeigen eine stärkere Besetzung des Achtfußes im Hauptwerk und eine Vermehrung der Labialen im Pedal. Im allgemeinen ist aber der Registervorrat nicht eben groß. Auch bei Werken, die eine verhältnismäßig hohe Zahl von Stimmen aufweisen, fehlt die starke Unterschiedlichkeit vielfältiger Klangcharaktere. Bestimmend sind nicht Einzelfarben, sondern das Plenum oder besser die verschiedenen Plena. Das geht in aller Deutlichkeit auch aus Riepps Registrieranweisungen hervor. Bezeichnend ist hier der Satz: *es hat aigentlich nur 3 er lay haubt wäxlen* [Hauptabwechslungen] *in einer orgue aber mör alß hundert ßorten galanteryen.* Als *ordinary fondamenter* gelten bei diesen Registriervorschlägen Copula 8′, Prinzipal 8′, Oktave und Superoktave, als *haubtfundament* Copula 16′ und 8′ im Hauptwerk, Bordun und Salizional 8′ im Positiv und Prinzipal 16′ nebst Copula 16′ im Pedal; nach einer anderen Anweisung verbindet sich für die *fondamenter* Bordun 8′ mit Flöte 8′, Bordun 16′ mit Bordun 8′ und Flöte 8′ oder Bordun 16′ mit Bordun 8′, Flöte 8′ und Flöte 4′; im Pedal können dazu neben der Achtfußflöte auch Bordun 16′ und Flöte 4′ gezogen werden und *dan und wan die gamba nach Belieben dem organist.* Mit diesen Dispositions- und Registriergrundsätzen hängt die Art der Intonation aufs engste zusammen, und es ist aufschlußreich, wie Riepp den Orgelklang bewertet, wenn er sagt, gut sei eine Orgel dann, wenn sie sehr zart (*doux*) oder zart oder zart und glänzend oder aber stark klinge, gut könne eine sehr stark intonierte sein, schlecht jedoch sei eine schreiende oder dumpf tönende.

Die Monographien von W. und M.-M. stellen Riepps Leben und Schaffen ausführlich dar, zeichnen die Umwelt des großen Oberschwaben und beschreiben die Baugeschichte der Werke, an denen er gearbeitet hat. W. stand reicheres Material zur Verfügung als Meyer und Mehl. Obwohl beide Veröffentlichungen auf die gleichen Quellen zurückgehen, bringen sie in vielem unterschiedliche und widersprechende Angaben, die in Einzelheiten darzulegen nicht möglich ist. Bei M. zeigt sich gelegentlich ein Widerspruch zwischen dem mitgeteilten Wortlaut der Dokumente und ihrer Auswertung, auch fällt eine gewisse Unsicherheit in der Übertragung französischer Vorlagen auf. Unerklärlich ist der starke Unterschied zwischen den Mensuraufnahmen W.s und denen, die Mehl im Anhang zu M.s Buch vorlegt.

Mit beiden Arbeiten findet ein lange Zeit kaum gekannter süddeutscher Meister die Würdigung, die er verdient. Gleichzeitig rückt damit die süddeutsche Orgel insgesamt in den Blickpunkt der Aufmerksamkeit. Es ist jedoch unnötig, die Leistungen des süddeutschen Orgelbaues dadurch besonders hervorzuheben, daß man die der norddeutschen Orgelbaukunst verkleinern möchte. Hier rufen mehrere Stellen in der Einleitung von W.s Buch zum Widerspruch auf. Zugegeben sei, daß die sogenannte „Orgelbewegung" bisweilen fast einen Kult mit den norddeutschen Meistern getrieben und die Hochleistungen des Südens übersehen hat. Das darf nun aber nicht dazu führen, in das Gegenteil zu verfallen. W.s Behauptung, die süddeutsche Orgelkultur überrage an Vielgestaltigkeit bei weitem den norddeutschen Orgelbau, kann nicht mehr mit der verständlichen Begeisterung für den Gegenstand der eigenen Arbeit entschuldigt, sondern muß als krasse Verdrehung der Tatsachen zurückgewiesen werden; er widerlegt sie übrigens selbst durch das Ma-

terial, das sein Buch vermittelt. Ebenso unhaltbar und unbeweisbar ist seine Unterstellung, daß Riepp, Andreas Silbermann und Johann Andreas Silbermann „handwerklich, qualitativ und künstlerisch den alten Orgelbau Norddeutschlands um ein wesentliches übertreffen". Der gute Geist der Wissenschaft bewahre uns davor, den nachgerade überwundenen Partikularismus und Lokalpatriotismus nun auf dem Gebiet der Orgelgeschichte abzureagieren! Ein Satz wie der, durch Gottfried Silbermann sei die Orgel in Norddeutschland (!) „wieder [!] ein Muster deutschen Fleißes und deutscher Kunst" geworden, kann nur mit einer völligen Unkenntnis der handwerklichen und künstlerischen Bedeutung der norddeutschen Meister erklärt werden. Auch sollte der französische Einfluß auf die Silbermänner sowenig überschätzt werden wie der italienische Einschlag bei E. Casparini. Einer Einschränkung bedarf W.s Meinung, A. und G. Silbermann seien Vertreter eines bisher in Deutschland unbekannten Orgelbaustiles, und G. Silbermann habe das Instrument für die Kunst J. S. Bachs geschaffen. Bachs Orgelideal und seine Beziehungen zum zeitgenössischen Orgelbau dürften nachgerade genügend geklärt sein (siehe meinen zusammenfassenden Aufsatz im Bach-Jahrbuch 1935, S. 107ff.), so daß eine Diskussion hierüber nicht möglich ist. Nicht richtig ist endlich die Annahme, daß bei der süddeutschen Musik die Forderungen der katholischen Liturgie an die Orgel im Unterschied zum protestantischen Norden sehr hoch und vielseitig gewesen seien.

K. F. Leuchts Studie über die Orgel in der Karlsruher Schloßkapelle zeichnet auf Grund der Akten die Vorgeschichte des Orgelbaues, beschreibt den im Jahre 1786 beendeten Bau des Rastatters Ferdinand Stiefel und verfolgt die spätere Leidensgeschichte des Instruments bis zum Abbruch im Jahre 1871. Besonders wertvoll sind die mitgeteilten Briefe und Dispositionsvorschläge von J. A. Schmittbaur, J. A. Silbermann, J. A. Stein und J. H. Stumm. Bei dem wiederholt genannten Jos. Matth. Schmalzl handelt es sich wohl um den Ulmer Orgelbauer Johann Mathäus Schmahl. Auf S. 15 muß es statt Strasburg Straßburg heißen, auf S. 35 statt Veit Voit. Über die Orgelbauerfamilie Seuffert hat Oskar Kaul in der „Frankenwarte" Nr. 47 (1937) viele Nachrichten beigebracht; über die Gebrüder Stumm unterrichtet auch die unterdes erschienene Schrift Ernst Fritz Schmids über „Die Orgeln der Abtei Amorbach" (1938).

I. Rückers aus dem Freiburger Musikwissenschaftlichen Institut hervorgegangene Arbeit über die deutsche Orgel am Oberrhein um 1500 behandelt ein Gebiet der Orgelgeschichte, das bisher im Zusammenhang nicht überschaut werden konnte. Mit den Tabulaturen eines Buchner, Holtzach, Kleber, Kotter und Sicher erweist sich der Oberrhein als die Heimat einer in ganz Deutschland einzig dastehenden Orgelkunst. Dieser Blüte der Orgelmusik entsprach eine Blüte des Orgelbaues. R. ist es gelungen, viele charakteristische Nachrichten über die oberrheinische Orgel um 1500 zu beschaffen. Damit wird das Wirken der großen Orgelbauer Jörg Ebert, Johannes Schentzer, Konrad Sittinger und Hans Tugi fest umrissen und mit dem Werke vieler weiterer Orgelbaumeister in Verbindung gebracht. Eine kleine Sensation ist die Rekonstruktion der Disposition von Schentzers Konstanzer Werk, um die sich Praetorius bemühte, ohne sie bekommen zu können.

Als Wesensmerkmal der oberrheinischen Orgeln um 1500 erscheint nach R.s Arbeit der werkgeteilte Orgeltyp mit dem aus Prinzipalen, Gedackten und Mixturen bestehenden „Rechtwerk" und den abgespaltenen „Unterscheidlichen". Die „unterscheidlichen", dem Spaltsatz dienenden Stimmen erwerben sich gerade um diese Zeit mit Beziehung zum Kompositionsstil ihren Platz im Klangorganismus der Orgel und treten dem Fundamentalchor des „Rechtwerkes" an die Seite. Eine gesetzmäßige Folge ist die werkmäßige Gliederung der mehrklavierigen Orgel. Am Gipfelpunkt der Entwicklung steht die werkgeteilte Spaltsatzorgel, die dem Rechtwerk die Unterscheidlichen in Entsprechung zuordnet, und ein Brennpunkt der Ausbildung dieses Typs ist der Oberrhein, das Grenzland zwischen Italien und Burgund. Mit der Erkenntnis dieser Gesetzlichkeit des frühen deutschen Orgelbaues werden endlich auch die vieldeutigen Schlagworte „a cappella-Orgel" und „Charakterstimmen-Orgel" beseitigt und die geschichtlichen Voraussetzungen der Barockorgel in voller Klarheit dargelegt.

R. weiß den reichen Stoff umfassend zu überschauen, klug zu gliedern und methodisch auszuwerten. Vergleiche mit dem Orgelbau anderer Landschaften liefern ihr Maßstäbe für die Erkenntnis der Kräfte, die am Oberrhein wirksam waren, und die Beachtung der Wechselbeziehungen zwischen Orgelbau und Orgelspiel bewahrt sie vor Verallgemeinerungen und Überbetonungen. Besonders willkommen sind die Übersichten über den Registerbestand, die in zeitlicher Abfolge geordneten Dispositionen und die umfangreichen Aktenauszüge, die es ermöglichen, den Gestaltungs- und Entwicklungsprozeß im einzelnen zu verfolgen. Bei dem schwer zu erschließenden Bereich des frühdeutschen Orgelbaues ist es selbstverständlich, daß manche Fragen offen bleiben müssen. So bestehen gelegentlich Zweifel gegenüber der Ansetzung der Fußgrößen der Stimmen, die ja die alten Quellen oft kaum ahnen lassen. Einige wenige Ergänzungen seien angedeutet: Sittinger hat laut Gerber auch 1474 für St. Trudbert und 1488 für St. Blasien gebaut. Hans Dünkel ist noch in Neustadt nachweisbar. Unter den Autoren der oberrheinischen Tabulaturen wäre weiterhin Georg Scha(r)pf zu nennen. Hinweise für das Registrieren um 1500 gibt Schlick. Für die Trennung der Prinzipale und des Hintersatzes in einzeln verwendbare Register ist 1500 doch etwas spät angesetzt. Im Hechinger Orgelbauvertrag, der bald mit 1586, bald mit 1589 datiert wird, muß der Satz *Allweg ain Register für Zway Ein Octaua Von ainander zuespilen* nicht unbedingt so verstanden werden, daß jedes Register seine Oktave mit zum Klingen bringen solle.

Der auf S. 16 genannte Orgelbauer heißt Pons. Auf S. 42 handelt es sich um Freiberg und nicht um Freiburg. Der Wortlaut der im Anhang mitgeteilten Quellen stimmt manchmal nicht mit den Zitierungen im Texte überein. Auch sonst kommen bisweilen Widersprüche vor, z. B. bei der Darlegung von Schlicks Dispositionsgrundsätzen auf den Seiten 31 und 87. Die angeführte Literatur wird mehrmals ungenau wiedergegeben, nicht immer zuverlässig sind auch Titel und Seitenzahlen aufgenommen. Druckversehen finde ich auf den Seiten 8, 16, 37, 39, 47 und 72. Über dem allen steht aber der hohe Wert einer ein bisher kaum bekanntes Gebiet erhellenden Arbeit.

Gotthold Frotscher, Berlin

Studien zur Volksliedforschung.

Beihefte zum Jahrbuch für Volksliedforschung, mit Unterstützung von Wolfgang Schmidt und Erich Seemann herausgegeben von John Meier. Berlin, Walter de Gruyter.

Heft 1: Margarete Lang, Zwischen Minnesang und Volkslied. Die Lieder der Berliner Handschrift germ. fol. 922. Die Weisen bearbeitet von Müller-Blattau. 1941, 113 S. 8°.

Heft 2: Luise Tuschke, „Fair Janet“ und „Kong Valdemar og hans Søster“. Ein Beitrag zur Frage der Beziehungen zwischen englisch-schottischen und skandinavischen Volksballaden. 1940, VI, 94 S. 8°.

Heft 3: Martin Hagedorn, Das Percy-Folio-Manuskript. Die Stellung der Volksballaden des Percy-Folio-Manuskripts in der englisch-schottischen Volksballaden-Tradition. 1940, 65 S. 8°.

Heft 4: Marta Pohl, Gemeinsame Themen englisch-schottischer und französischer Volksballaden. 1940, VI, 95 S. 8°.

Hiermit sind die ersten vier Hefte einer Reihe erschienen, die als „Beihefte zum Jahrbuch für Volksliedforschung“ Arbeiten von allgemein wissenschaftlichem Interesse zusammenfassen soll, die „ihrer Art und ihrem Umfang nach in dem Jahrbuch für Volksliedforschung keinen Platz finden können“. Wenn auch die vorliegenden Abhandlungen überwiegend literar-historischer Art sind, so kann doch der Musikwissenschaftler bei der engen Verschwisterung von Musik und Text gerade im mittelalterlichen Volkslied nicht achtlos an ihnen vorübergehen.

Margarete Lang legt eine auch strengsten wissenschaftlichen Anforderungen gerecht werdende textkritische Ausgabe der Lieder der Berliner Hs. germ. fol. 922 vor. Sie gibt einen wortgetreuen Abdruck, wobei an zweifelhaften Stellen in Fußnoten sämtliche möglichen Lesarten und Deutungen angegeben werden. Daß der Benutzer zuweilen über die zu bevorzugende Lesart mit der Herausgeberin nicht gleicher Meinung ist, liegt in der Natur des Gegenstandes und ändert nichts an dem Wert der Ausgabe.

Die Hs., zwischen 1410 und 1430 am Niederrhein entstanden, enthält außer deutschen weltlichen Langgedichten in vier Gruppen 86 weltliche deutsche Lieder verschiedenen Charakters. Nur den Liedern der letzten Gruppe sind Melodien beigefügt. Die Entstehungszeit der Lieder liegt, wie L. nachweisen kann, zum Teil weit vor ihrer Niederschrift. Ein Teil gehört der Spätzeit des Minnesangs vor 1300, ein Teil der sogenannten Verfallszeit des Minnesangs an. Sehr fein arbeitet L. im „Nachwort“ die Zwischenstellung dieser späteren Lieder zwischen Minnesang und Volkslied heraus. Sie weist bis in Einzelheiten nach, wie die Blütezeit des Minnesangs in ihnen nachklingt, und wie gleichzeitig bei ihren noch ritterbürtigen Dichtern Volksliedhaftes in Empfindung, Ausdrucksweise und Gestaltung zu spüren ist.

Die Berliner Hs. ist, nicht nur landschaftlich, eng verwandt mit der Haager Liederhs. und der Gruythuyse-Hs., obgleich Konkordanzen im Inhalt nicht vorhanden sind. Mit der Gruythuyse-Hs. hat sie auch das Vorkommen von Melodien und die Art ihrer Aufzeichnung gemeinsam. Es handelt sich um 12 Weisen, die mit schwarzen Rhomben auf Systeme von vier Linien notiert sind. Die Schlüssel sind genau gesetzt, einfache und doppelte Distinktionsstriche bezeichnen die Gliederung der Melodie. Die Texte sind den Noten nicht unterlegt. Schwierigkeiten der Textunterlegung entstehen für den heutigen Benutzer der Hs. vornehmlich dadurch, daß oftmals den Textstrophen verhältnismäßig notenarme Melodien zugeteilt sind. Ähnliche Probleme versuchte Joh. Wolf mit der Übertragung von Liedern zweier Darmstädter Hss. des 15. Jahrhunderts zu lösen (Liliencron-Festschrift, 1910, S. 404—420). Verwandt sind ferner, wie erwähnt, die Melodienotierungen der Gruythuyse Hs., deren Übertragung Joh. Wolf erstmals auf dem Basler Kongreß 1924, später in einem Vortrag vor der Berliner Ortsgruppe der Deutschen Musikgesellschaft im Winter 1939/40 vorlegte. Der Notator der Melodien in der vatikanischen Hs. Pal. lat. 1260 (vgl. Joh. Wolf in: Schering-Festschrift 1937, S. 259—274) gibt, verglichen mit den genannten Hss., eine viel ausführlichere Niederschrift, so daß die Verbindung der Textsilben mit dem Notenbild geringere Schwierigkeiten bereitet. Außerdem sind wir in der glücklichen Lage, hier anhand von Konkordanzen aus der sorgfältig ausgeschriebenen Mondsee-Wiener-Liederhs. die Übertragung überprüfen zu können. Diese Möglichkeit entfällt bei unserer Berliner Hs. wie bei den übrigen genannten Quellen. Jeder Versuch der Textunterlegung und damit der Lesung der Melodien kann daher in gewissem Sinne nur als Vorschlag gewertet werden.

Aus seiner großen Kenntnis des mittelalterlichen Liedes heraus gibt nun Müller-Blattau (S. 68—77 der vorliegenden Ausgabe) seinen Versuch der Textunterlegung. Mit feiner Einfühlung in den Ablauf von Text und Weise paßt er, ohne Bindung an ein starres Schema, beide aufeinander,

wodurch sie, einander ergänzend, sich gegenseitig rhythmische und metrische Gestalt verleihen. Er verzichtet darauf, die Melodien, etwa nach dem Hebigkeitsprinzip, in das Maß des modernen Taktes zu pressen, und beschränkt sich darauf, Schwerpunkte der Melodie den Hebungen des Textes zuzuordnen, wobei meist der Melodieabschnitt zwischen zwei Distinktionsstrichen einer Textzeile entspricht. Den so gewonnenen Lösungen kann man im ganzen nur zustimmen. Verwunderung weckt die häufige Beziehung sehr kleiner Notengruppen auf verhältnismäßig silbenreiche Verszeilen, zumal wir bisher noch keine derart stark verkürzten Notierungen kannten. Die Weisen, die sich bei dieser Art der Lösung ergeben, überzeugen aber durch ihre Flüssigkeit und durch ihre stilistische Entsprechung zu von früher her bekannten Melodien.

Die drei folgenden Hefte der Reihe bringen Einzelstudien zur Erforschung der Volksballaden.

Eine sehr schöne, großzügige und gründliche Arbeit widmet Luise Tuschke den „Beziehungen zwischen englisch-schottischen und skandinavischen Volksballaden" am Beispiel von „Fair Janet" und „Kong Valdemar og hans Søster". Für die musikalische Forschung ergibt sich dabei Wesentliches nicht. Die Weisen, die in diesem Falle zu verwandten Balladen gesungen wurden, sind völlig verschieden. Melodievergleich liegt auch außerhalb des Bereichs einer rein germanistischen Studie. Die Annahme, daß die dänische Ballade getanzt worden sei, scheint etwas gewagt, ist aber auch nur als Vermutung geäußert.

Für die germanistische Balladenforschung belegt T. den Weg einer dänischen Ballade (Kong Valdemar og hans Søster) über Island, die Färöer- und Orkney-Inseln nach Schottland, wo sie mit national-schottischen Motiven verschmolzen zur eigenständigen Volksballade wurde (Fair Janet). Daneben wird die Wanderung der dänischen Ballade nach Deutschland und die Beziehungen über „Fair Janet" zum französischen Balladenkreis beleuchtet. Wichtig ist dabei, daß es sich bei der Wanderung nach Schottland und Deutschland nicht nur um Übernahme des Stoffes, sondern ganzer Verse und Ausdrücke handelt. Sehr gut dargestellt ist die innere Aufwärtsentwicklung des Stoffes vom reinen Bericht einer historischen Begebenheit (verlorene Urfassung, der die erhaltene isländische Ballade am nächsten steht) über den Schauerballadenton der dänischen Fassungen (den die deutschen Fassungen gemildert beibehalten haben) zur heroischen Liebesballade des schottischen Kreises, mit ihrer verinnerlichten Darstellung heroischer germanischer Lebenshaltung.

Martin Hagedorn, Das Percy-Folio-Manuskript, prüft erstmalig den Inhalt dieser bekannten und wichtigen Quelle auf seinen Wert als Zeugnis volksmäßiger Balladenkunst. Die Hs. enthält im wesentlichen drei Gruppen von Dichtungen (ohne Melodien):

1. Erzählende Vortragsballaden (ritterliche und volkstümliche Abenteurerballaden, historische und „Out-law"-Balladen), als deren Sänger berufsmäßige Minstrels anzusehen sind, die sie vor dem ritterlichen und bäuerlichen englischen Adel vortrugen. Es finden sich nur selten Varianten auf schottischem Gebiet.

2. Liebesballaden mit zahlreichen Parallelen im schottischen Kreise. Der Unterschied zu diesem ist grundlegend. Hier singt wiederum der Minstrel, in Ausdruck und Gestaltung Rücksicht nehmend auf ein adliges Publikum. Dort ist die Ballade Gemeingut des ganzen Volks, ist Ausdruck seiner seelischen Haltung, wodurch ein einheitlicher Grundzug in den gesamten Kreis der schottischen Liebesballaden kommt. Sie sind deutlich der künstlerische Ausdruck germanisch-heidnischer Weltanschauung, während in den englischen Varianten die christliche Auffassung stark in den Vordergrund tritt.

3. Eine Anzahl übertrieben zotiger Lieder, die zu dem übrigen Inhalt schlecht zu passen scheinen. Sie sind aber für die Bestimmung der Hs. von Bedeutung.

Abschließend führt H. den gelungenen Beweis, daß das Percy-Folio-Manuskript, aufgezeichnet um 1650, also etwa 200 Jahre nach der Entstehung der Balladen, im Kreise einer eigentümlichen, privilegierten Minstrel-Zunft entstanden sein muß, die, gegründet zu Anfang des 13. Jahrhunderts, noch bis ins 18. Jahrhundert hinein in den beiden Grafschaften Cheshire und Lancashire bestand. Bei ihren alljährlichen Treffen auf dem Jahrmarkt zu Chester mag Thomas Blount, in dem schon Percy den Schreiber des Ms. vermutete, nach dem Vortrag die Balladen und auch die zotigen Lieder aufgezeichnet haben.

Im 4. Heft der Reihe versucht Marta Pohl durch Gegenüberstellung englisch-schottischer und französischer Volksballaden die Charaktermerkmale der betreffenden Völker herauszustellen, wie sie in der Volksdichtung ihren Niederschlag finden. Besonders augenfällig werden die Unterschiede da, wo es möglich ist, die Gestaltung des gleichen Balladenstoffes auch noch an skandinavischen und deutschen Fassungen zu beobachten.

Hervorstechend ist zunächst die Neigung des Franzosen zu kausalerem, realistischem Denken, gegenüber dem allgemein nordischen Glauben an das Wirken übernatürlicher Mächte. Wo in englisch-schottischen Liebesballaden die aus den Gräbern unglücklich Liebender herauswachsenden Pflanzen symbolisch die Vereinigung der Liebenden im Tode vollziehen (Rose-briar-Strophe), steht am tragischen Ausgang der französischen Liebesballade meist das Bedauern und Mitleid des Publikums. Wo Ahnungen und Träume in den nordischen (auch deutschen) Balladen geschehenes oder nahendes Unheil künden, trifft in den französischen ein Brief oder Bote ein. Der Fluch als fortwirkende, magische Macht fehlt in der französischen Ballade ganz, dämonische Mächte (z. B. Elfen) werden realisiert. Wunder gibt es nur im christlichen Sinne. So überwiegt in der französischen Ballade überhaupt die christlich-kirchliche Weltanschauung, besonders auch von Schuld

und Sühne, gegenüber der germanisch-heidnischen Auffassung der nordischen Völker. Für die Charakterdarstellung in der französischen Ballade ist es ausschlaggebend, daß der Held meist unter einem Zwang, der Macht eines Gesetzes handelt (Aushebung zum Heer ist beliebte Motivierung des Abschieds), während der nordisch-germanische Balladenheld den freien Willen zur Entscheidung hat. Erscheint so der französische Balladenheld seinem Schicksal gegenüber passiver, so ist er auch gemäßigter im Affekt als der nordische, der seinen Charakter im Kampfe stählt und bewährt, dabei aber oft maßlos in seiner Rache erscheint.

Interessant ist es, daß die keltischen Bretonen den ebenfalls keltischen Schotten in ihren Balladen nahe stehen, die ihrerseits mit den Skandinaviern geistesverwandt sind, während die Engländer unter dem weicheren, freundlicheren Klima dazu neigen, weichere Fassungen der skandinavisch-schottischen Balladenstoffe auszubilden. Das wirklichkeitsnähere Denken des Engländers spiegelt sich auch in seiner altüberlieferten Volksdichtung.

Diese Ergebnisse werden in gründlicher Untersuchung an einem reichen Material gewonnen, das in dieser Zusammenstellung auch zu anderen Beobachtungen und Vergleichen Anregung zu geben vermag. Ursula Lehmann, Berlin

Stig Walin,

Beiträge zur Geschichte der schwedischen Sinfonik (Studien aus dem Musikleben des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts). Stockholm o. J.[1941], S. A. Norstedt & Söner. 8°, 432 S., 24 S. Notenanhang.

Die umfangreiche Dissertation stützt sich auf eingehende Quellenstudien. Den Rahmen der Darstellung bilden die Jahre 1731, als Johan Helmich Roman seine Stockholmer Konzerte begann, und 1813, das Todesjahr des Hofkapellmeisters J. N. Eggert. Das in diesem Zeitraum aufblühende, an der Schwelle der Romantik wieder abwelkende bürgerliche Konzertleben Schwedens und die daraus entstandene Produktion an Sinfonien werden kritisch behandelt. Vor geraumer Zeit hatte Tobias Norlind seine Darstellung des dieser Zeit voraufgehenden Jahrhunderts[1] mit dem Ausblick beschlossen: „Um 1720 war Schweden reich genug, um die Musikpflege in größerem Maßstabe zu betreiben ... Die Abgeschlossenheit Schwedens hat aufgehört, seine Musik nimmt von dieser Zeit ab an der allgemeinen Entwicklung der europäischen Musik teil.“ Das Bild jedoch, das der jüngere Forscher nun von der nachfolgenden Zeit entwirft, ist zwar wesentlich verschärft, aber voller Einschränkungen und Vorbehalte. Bei der strengen und sachlichen Betrachtungsart Walins erscheinen die Leistungen der schwedischen Komponisten, aber auch die ihnen entgegengebrachte Anteilnahme des bürgerlichen Publikums schließlich doch nur als schwacher Abglanz der auf dem Kontinent sich mächtig ausbreitenden und immer mehr steigernden Ideenkunst der klassischen Sinfonik.

Viele Fragen drängen sich dem deutschen Leser vor dieser Darstellung auf. Hat der Norden lediglich seinen kühlen, von Frankreich übernommenen Formalismus beibehalten? Haben Hörer und Musiker das Heraufkommen des neuen Kunsterlebens nur als unverbindlichen Wechsel einer Mode mitmachen können? Jedes der behandelten Teilgebiete zeigt immer nur ein Absinken, ein schließlich fast gelangweiltes Sichabwenden vom kaum Erreichten. Nur am Anfang und am Ende der Epoche treten in den beiden anfangs genannten Komponisten stärkere Persönlichkeiten auf. Und so muß W. am Schluß seines Buches nur die bereits früher (S. 125) gebrachte Erklärung (oder Entschuldigung?) eines zeitgenössischen „Skribenten“ vom Jahre 1779 wiederholen: nicht so sehr „mangelnde Begabung“, sondern das „Anfängertum“ der musikalischen Kräfte im 18. Jahrhundert sei Grund für das Versagen der Leistungen. Ein karges Ergebnis und eine wenig befriedigende Begründung vor der unbestreitbaren Fülle des Stoffes, die vor uns ausgebreitet worden ist! Als das Wort von den „Anfängern der Musik“ ausgesprochen wurde, lag das Barockjahrhundert mit der Musikerfamilie Düben, die Zeit Romans und seiner Schüler als verpflichtendes Erbe vor. Und es scheint uns, als müsse der Blick entschlossener und bewußter vor der nun einsetzenden Entwicklung in der schwedischen Musik auf die Auseinandersetzung mit den aus Deutschland neu einströmenden Kräften gerichtet werden. Die schwedische Sinfonik bildet zweifellos ein aufschlußreiches Gegenstück, eine charakteristische Ergänzung zum Schaffen der vielen Kleinmeister in der näheren und weiteren Umgebung der wenigen führenden Persönlichkeiten. Auch um unsere eigene Kenntnis der Sinfonien von Abel, Asplmayr, Gossec, Grétry, L. Hoffmann, Vanhal und Wagenseil (die W. S. 204 nach Stockholmer Auktions-Katalogen von 1778 und 1819 aufzählt), ist es heute noch schlecht bestellt. Aber hier liegt eine sehr bezeichnende Stilschule vor, die mit den Formen und Formeln nur spielt, sie als gefällige Musik, als gangbare Tagesware zu verwerten weiß, doch gerade in ihrer unbeschwerten Flächigkeit mehr von der Fassungskraft und dem Verständnis der Zeitgenossen erkennen läßt als die Werke der eigenwilligen Großen, die selbst unter einem verbindlichem Unterhaltungston noch ihre Geheimnisse zu wahren wußten. Hier vermag die Stilkunde zu zeigen, wieweit auch die kleineren Komponisten zu folgen vermochten, wieweit in ihrem Schaffen die vorandrängende Entwicklung sichtbar wird. Auch im musikalischen Schaffen spielt bekanntlich die Reproduktion eine breite Rolle. Wieviel wird hier lediglich nachgeformt, was sich allgemeiner Verbreitung und Beliebtheit erfreute! Gerade die Sinfonie tritt zunächst als anspruchslose Gebrauchskunst, als festlicher

[1] Die Musikgeschichte Schwedens in den Jahren 1630—1730. ZIMG I, S. 165ff.

Rahmen eines Konzertes oder als Musizierstück für die Spielvereinigungen der bürgerlichen Musikliebhaber in Erscheinung. Es wird noch zu erwägen sein, wieweit dafür die Systematik unserer bisherigen Formenlehre, die sich zuallererst an den reifen Meisterwerken der Gattungen gebildet hat, ausreichend ist.

W. begnügt sich freilich nicht mit reinen Erörterungen der Stil- und Strukturkunde vor diesen Werken. Er sieht zuerst nach den allgemeinsten geistesgeschichtlichen und historischen Bedingungen, welche die neue Richtung in Schweden herbeigeführt haben. Dabei ergibt sich, daß die Einwirkungen der Aufklärung, das zu neuem Selbstbewußtsein erstarkende Bürgertum des 18. Jahrhunderts, stark überschattet und gehemmt werden vom tiefgreifenden Wandel, der gerade in dieser Zeit in der politischen Stellung Schwedens vor sich ging. Der Staat hatte (S. 43 Anm. 1, Zitat nach Stavenow) seine Geltung als „germanisch-lutherische Großmacht Europas" verloren, er zog sich in die Begrenzung eines „abgeschlossenen schwedischen Nationalstaates" zurück. Dadurch sah er sich das ganze 18. und 19. Jahrhundert hindurch politisch und geistig, gesellschaftlich und kulturell in die Rolle des Zuschauers gedrängt, während die anderen Länder Europas versuchen, dem Erdteil wechselvoll ihre geistigen Züge aufzuprägen.

Gerade unter diesen Voraussetzungen soll das Gewicht der künstlerischen Bemühung, des Strebens nach dem Anschluß an die großen geistigen Entwicklungen nicht unterschätzt werden. Und wenn auch die erwachende bürgerliche Musikkultur über hedonistische Kunstauffassung (S. 15) und empfindsame Aufwallungen (S. 31) nicht hinausgelangte, wenn wir das tragende erzieherische und ethische Prinzip vermissen, das gerade die deutsche Aufklärung über rationalistische Enge hinausgeführt hat[1], so dürfen doch die immer wieder unternommenen Versuche, zu eigenwüchsiger Musikkultur zu gelangen, nicht verkannt werden.

Der Anteil der Kirche, der Schulen und Universitäten hat in dieser Zeit offenbar seine bindende Kraft verloren, für den Hof erfüllt die Musik nach wie vor ihre überkommene Aufgabe, bei Festlichkeiten und in der Einrichtung musikalischer Fachschulen nach außen hin zu repräsentieren, so 1771 in der Gründung einer Musikalischen Akademie (S. 57, 104ff.), in der ein schon 1744 von P. Brandt angeregter Gedanke erneut aufgenommen wird (S. 103, 104). Dagegen läßt die allgemeine Verbreitung des Privatmusikunterrichts, regelmäßige Zeitungsberichte über musikalische Ereignisse (S. 114ff.) das Interesse an der Musikpflege vielfach hervortreten. So konnte verhältnismäßig früh (1731) ein öffentliches Konzertwesen in Stockholm den führenden europäischen Musikeinrichtungen an die Seite treten, zunächst noch in Passionsaufführungen mit Werken Marcellos und Händels, die neben den englischen Vorbildern (S. 146/147) auch auf die norddeutschen Aufführungen in Hamburg und Lübeck hinweisen. Von Anfang an sind Musikliebhaber an den Aufführungen beteiligt, die im Verein mit der Hofkapelle, mit Kreisen des Adels und dem literarisch-musikalischen Orden „Utile Dulci" (gestiftet 1766) den Aufbau eines regelmäßigen Konzertlebens anstreben.

Seit 1780 erscheinen die Namen der großen Wiener Meister auf den Konzertprogrammen. 1781 finden wir zum erstenmal Jos. Haydn — ausdrücklich mit einer „neuen" Sinfonie — vertreten. Mozart bürgert sich frühzeitig mit Sinfonien ein, was bei der langsamen Verbreitung seiner reifen Werke im Auslande recht bemerkenswert scheint. Mit Recht weist W. darauf hin, daß im Jahre 1789, als eine Sinfonie von ihm in Stockholm erklingt, seine Werke in Paris und London noch verschwindend wenig zu Gehör kamen (S. 216). Beethovens Septett und die Erste Sinfonie begegnen zum ersten Mal 1805. W. kann diesen Namen eine lange Reihe kleinerer Komponisten aus dem Auslande beifügen, und erst 1812 stellt ein Rezensent fest, daß man die Sinfonien „auf den Hausflur des Konzerts" zurückschickt (S. 249). Solostücke und Liedvorträge erfreuen sich von nun an höherer Gunst, ja es endet damit, daß Konzerte mit Balletten und kleinen Schauspielen beschlossen werden müssen.

Vor diesen sich mehr und mehr verdüsternden Hintergrund stellt nun W. die eigene Produktion des Landes. Wieder ist man zunächst erstaunt über den Eifer, mit dem hier versucht worden ist, die Entwicklung nachzuzeichnen. Die Namen der Komponisten dürften freilich heute selbst in ihrem Heimatlande vergessen sein. Von 17 Komponisten werden 92, meist ungedruckte, Sinfonien in einer vorbildlich durchgeführten Quellenanordnung nachgewiesen.

Roman (1694—1751), den man schon 1767 den „Vater der schwedischen Musik" nannte, (nach Vretblads Biographie, Stockholm 1914, die in ihrem zweiten Band auch einen Gesamtkatalog der Werke enthält), eröffnet die Reihe. Mit den 21 von ihm überlieferten Werken stellt rein zahlenmäßig sein Schaffen die gewichtigste Leistung dar. A. N. v. Höpken (1710—1778), P. Brant (1713—1767), H. Ph. Johnsen (1717—1779), F. Zellbell d. J. (1719—1780) und A. Wesström (etwa 1720—1781) gehören schon ihren Lebensdaten nach in die Generation der Aufklärer hinein, sie vertreten noch die Schule Romans. Unter den nachfolgenden Komponisten finden sich neben Dilettanten nun auch Ausländer, wie Fr. A. Uttini (1723—1795), der als königlicher Opernkapellmeister in Stockholm wirkte, Joseph Kraus (1756—1792), der aus dem Odenwald stammende Schüler des Abt Vogler, endlich J. N. Eggert (1779—1813) und der bereits als Zehnjähriger mit einer Sinfonie hervorgetretene J. F. Berwald (1787—1861).

---

[1] Vgl. dazu die S. 27/28 angeführten Stimmen Matthesons und Sulzers. Erst gegen Ende des Jahrhundert (1798) werden in einer Stockholmer Akademierede P. Frigels diese Gedanken aufgenommen (S. 76).

Die nunmehr von W. vorgelegten Analysen der Einzelwerke schließen eng an die Begriffsbildungen von W. Fischer (Jude) an und gehen über dessen rein messende Methodik nur vorsichtig bis zu stilkritischen Vergleichen vor[1].

In der Tat rechtfertigen die im Notenanhang gegebenen Notenbeispiele die Betonung des formalistischen Charakters der Betrachtungsart. Soweit aus diesen, im ganzen nicht zugänglichen Quellen zu ersehen, ist hier alles noch in recht wesenloser, steifer und formelhafter Diktion steckengeblieben. Man merkt, wie das Ringen um den neuen Orchesterstil, um eine schmiegsame und blutvolle Ausdruckssprache den Komponisten nicht zum eigensten Erlebnis geworden war. Die Sinfonie kam zu den schwedischen Musikern als Bildungserlebnis, sie konnte nur als Mittel unverbindlicher, gesellschaftlicher Konversation angesehen werden.

Genügte schon das Wirken des 1755 in Schweden eingewanderten italienischen Opernkomponisten Uttini, um die „Stärke der einheimischen Zeugungskraft zum Hinsiechen zu bringen", wie es S. 371 heißt? Erst mit Kraus und Eggert treten kraftvollere Erscheinungen auf, von deren Sinfonien man freilich auch die eingehendere Behandlung wünscht, die W. selbst mit Bedauern zurückstellt (S. 403). Aber hier stehen wir ja auch am Eingang eines neuen Zeitalters. Aus den vorgelegten Untersuchungen sehen wir, daß der schwedischen Sinfonik für eine fruchtbare Entwicklung die wesentlichste Vorbedingung gefehlt hat, aus der erst der Siegeszug der deutschen Werke entstehen konnte: der Urgrund volkstümlichen Musiziergutes und die Ideenkraft der geistigen Verarbeitung. Was wir in der schwedischen Musikkultur dieser Zeit und in den aus ihr erwachsenen Werken erblicken können, ist nur ein schwächliches und blasses Abbild gewaltiger künstlerischer Kräfte, die von außen herangetragen wurden.

Bei alledem bleibt die wissenschaftliche Leistung W.s vor einem so schwierigen, stofflich höchst umfänglichen Gebiet achtunggebietend bestehen. Die Frage nach der Ausbreitung und Auswirkung unserer klassischen Musik in der Zeit ihres Entstehens erhält von ihrem äußersten Randgebiet her mannigfache Aufhellung und Klärung.

Hans Joachim Therstappen, z. Zt. Wehrmacht

Claus Neumann,

Die Harmonik der Münchner Schule um 1900. Verlag C. Peters Nachf., Kopp & Co., München 1939.

Vorweggenommen sei eine Feststellung, die nicht nur für die vorliegende Dissertation gilt, sondern auch für eine ganze Anzahl von musikwissenschaftlichen Arbeiten der letzten Jahre, nämlich, daß in der Verarbeitung des Materials nicht das zu erwartende Verständnis für die kulturpolitischen Gegebenheiten zu finden ist. So führt N. in seiner Schrift, und zwar im Literaturverzeichnis wie im Text und in den Fußnoten in ausgedehntem Maße nichtarische Autoren ohne Kennzeichnung an (Guido Adler, Edgar Istel, Ernst Kurth, Richard Specht u. a.), ja er stützt sich gerade auf deren Ausführungen in einem Umfang, der keinesfalls als sachlich notwendig anerkannt werden kann, da so gut wie durchweg Arbeiten deutscher bzw. arischer Verfasser als Quellen und Belege zur Verfügung gewesen wären. Verschiedene Schriften, die mit Gewinn hätten herangezogen werden können, scheinen N. überhaupt entgangen zu sein, wie etwa H. W. von Waltershausens „Richard Strauß" (München 1921) oder die „Studien zur Harmonik des musikalischen Impressionismus" von Otto Wartisch (Erlangen 1930).

Im übrigen erweist sich N. als eine ausgeprägte analytische Begabung mit geschultem Blick und sicherer Beherrschung des einschlägigen theoretischen Rüstzeugs. Die Gefahr, daß bei derartigen Begabungen gegenüber der verstandesmäßigen phänomenologischen Anschauung die künstlerisch intuitive Einfühlung und Zusammenschau leicht zu kurz kommt, ja wesentliche Schlußfolgerungen geradezu verhindert, läßt sich allerdings auch bei ihm nicht von der Hand weisen. So bewegt er sich mit den harmonischen Analysen offensichtlich in seinem Element und eröffnet hier mit überzeugender Klarheit Einblicke in das seiner Meinung nach „entscheidende Stilelement" der Münchner Schule, für dessen Untersuchung die Harmonielehre von Rudolf Louis und Ludwig Thuille als gewichtiges theoretisches Dokument zur Verfügung stand und gründlich benutzt wurde. Nicht in gleicher Weise befriedigend fallen hingegen die künstlerischen Folgerungen aus, d. h. die stilgeschichtlichen Wesensbestimmungen und Einordnungen, bei denen sich N. zunächst — wie erwähnt — weitgehend auf fremde Ansichten, und zwar großenteils solche unerwünschter Gewährsmänner, stützt. Dann aber macht sich auch eine in ihrer Art bezeichnende Voreingenommenheit des Standpunktes bemerkbar, die ihn offenbar in der atonalen Zwölftönemusik und in ihrer funktionslosen Harmonik noch ein absolutes Ziel des „Fortschritts" sehen und dabei übersehen läßt, daß die Entwicklung auch darüber bereits hinweggeschritten ist. Eine derart fundierte Beurteilung der Münchner Schule muß notwendigerweise ungerecht ausfallen. Denn nicht die Harmonik als solche ist das „entscheidende Stilelement" der Münchner Schule, entscheidend ist vielmehr ihre Gesamthaltung, die von N. kaum richtig verstanden wird, und deren Vereinigung von neudeutschen Tendenzen, fortschrittlicher Harmonik auf romantischer Basis und klassizistischem Formwillen schließlich für die deutsche Spätromantik schlechthin als beispielhaft und maßgeblich gelten muß. Mit der Funktion, die N.

[1] So etwa, wenn Wesström (S. 369ff.) als erster Vetreter der Stürmer und Dränger in Schweden bezeichnet wird, der freilich nicht zur „Synthese gelangt sei".

selbst treffend dem Progonen- und Epigonentum zuerkennt, wirkt hier der gleiche Geist in der Vorbereitung eines neuen Klassizismus, der sich, wenn auch in unterschiedlichen Personalstilen, in den genialen Spitzenleistungen der Trias Richard Strauß, Hans Pfitzner und Max Reger dokumentiert. Wären somit schon bei Pfitzner und Reger mehr die mit der Münchner Schule verbindenden als die von ihr trennenden Elemente zu betonen gewesen, so erscheint es als völlig verfehlt, Richard Strauß von ihr absetzen zu wollen, denn gerade er ist nichts andres als die unmittelbare geniale Spitze der Münchner Schule. N. tritt in die Spuren andrer, vornehmlich älterer Strauß-Biographen (Arthur Seidl!), irrt aber mit ihnen, wenn er glaubt im Gegensatz zu Thuille habe die Wendung zur Neuromantik bei Strauß eine „völlige Wandlung“ bedeutet. Die Schaffenskurve des Meisters beweist das Gegenteil durch die vollkommene organische Einheit, zu der die in der Münchner Schule wirksamen Tendenzen in seinem Lebenswerk zusammenschmelzen. Es ist so auch nicht einzusehen, wieso N. glaubt, die stilistische Haltung der Münchner Schule als „altklassisch“ bezeichnen zu müssen und das Prädikat eines „neuen“ Klassizismus nur Debussy und den Vertretern der „neuen Musik“ beilegen zu können. Die Einbeziehung des Generationenproblems, vor allem aber die Anwendung nationaler und rassischer Gesichtspunkte wäre für die Gewinnung grundsätzlicher Erkenntnisse wichtig gewesen und wird bei N. ungern vermißt. Sie hätte N. nicht nur vor unangebrachten Vergleichen inkommensurabler Größen bewahrt, sondern hätte ihn auch die Erklärung dafür finden lassen können, weshalb impressionistische und expressionistische Elemente in der Münchner Schule nur in geringem Maß Eingang gefunden haben.

Einige Flüchtigkeitsversehen sind noch anzumerken: Im Dezember 1864 hat in München nicht die Uraufführung, sondern die erste dortige Aufführung des „Fliegenden Holländer“ stattgefunden; dem Datum kommt überdies für die Beziehungen zwischen Wagner und Ludwig II. keineswegs besondere Bedeutung zu. Es muß heißen Hermann Wolfgang von Waltershausen (nicht Walter), Theodor Huber-Anderach (nicht Andernach). Die Aufzählung der zur Münchner Schule gehörenden Komponisten, bei der auch wieder ein paar Nichtarier (Braunfels, Istel) ohne Kennzeichnung genannt werden, ist weder vollständig noch in der Auswahl unbedingt repräsentativ; Siegmund von Hausegger und Adolf Sandberger hätten nicht vergessen werden sollen, auch zum Schaffen Paul Graeners wäre die Brücke zu schlagen gewesen!

Fordert N.s Arbeit somit wohl zur Kritik heraus, so soll darüber doch nicht ihr unbestreitbarer Wert vergessen sein, der zunächst — wie schon angedeutet — in der aufschlußreichen Behandlung des speziellen Problems, also in den harmonischen Analysen als solchen, liegt. Darüber hinaus bleibt das Verdienst, die Münchner Schule einmal als Gesamtkomplex behandelt zu haben, dessen bestimmende Funktion für die deutsche Musik der Jahrhundertwende noch keineswegs allgemein in vollem Umfang erkannt und anerkannt ist, und für dessen umfassende Darstellung N. immerhin nicht nur Anregung, sondern auch eine Basis bietet. Ludwig K. Mayer, Berlin

Karl Gustav Fellerer,

Deutsche Gregorianik im Frankenreich. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, herausgegeben von K. G. Fellerer. Band 5.) Bosse, Regensburg 1941. 112 S. 8°.

Ebenso wichtig wie die Frage nach der Entstehung der Gregorianik, d. h. nach dem Eindringen von östlichen Elementen in die lateinische Musik, ist die nach der Aufnahme dieser Gregorianik durch den germanischen Norden. Man kann ihr nähertreten, indem man die Schöpfungen des Mittelalters, also den „mittelalterlichen Choral“, in ihrem Gegensatz zur echten Gregorianik untersucht: F. widmet ihnen ein kurzes Schlußkapitel (S. 99ff.). In der Hauptsache aber geht er von der eigentlichen Gregorianik aus, aber wieder nicht von den Dokumenten, vielmehr von den Äußerungen der Theoretiker und von der Schrift. Das Ergebnis seiner Untersuchung ist höchst beachtlich: Bisher war man im allgemeinen geneigt, die Quellen der Choralüberlieferung, vor allem also die Hss. des 10. Jahrhunderts, der originalen Form dieser Weisen gleichzusetzen. Diese Ansicht muß nun endgültig als erschüttert gelten. F. weist nach, daß die Gregorianik bei den Germanen einen ganz neuen Klang erhielt; er betont auch, daß die germanischen Quellen die wichtigeren geworden sind, so daß dieser neue Klang die heutige Choralgestalt wesentlich mitbedingt. Freilich, da die Untersuchung F.s nicht die Musik selber erfaßt, so fehlt ein Maßstab für die Differenzen. Meines Erachtens haben sich die eigentlichen Zerstörungen der Überlieferung erst nach der Frankenzeit gezeigt. Wenn ein neuer Wein in alte Schläuche gefüllt wird, so werden diese nicht sofort bersten, sondern eine Zeitlang sich erhalten können. Und alles spricht meines Erachtens dafür, daß diese Gnadenfrist erst im 10./11. Jahrhundert ablief. Natürlich aber: auf jeden Fall besteht von nun an die Aufgabe für den Choralforscher, stets diese Spannung zwischen Urgregorianik und Überlieferung des 10. Jahrhunderts prüfend vor Augen zu behalten.

Das Buch ist ausgezeichnet außer durch seine weittragenden Ergebnisse durch die ungeheure Belesenheit des Verf., dem wohl kaum ein einschlägiges Werk oder Quellenzeugnis entgangen ist, und seinen weiten, aber auch fast hastenden Blick (so daß mir leider einige Einzelheiten in ihrer Tendenz unverständlich blieben). Es scheint angebracht, die wichtigsten Punkte anzuführen. Grundgedanke ist: „Dem mediterranen Rassen- und Kulturkreis“ ist „die Zuordnung eines bestimmten Ausdruckwertes an die Bewegung“ der melodischen Linie, die „Ausdrucksdeutung der Linie“, dem germanischen die Beachtung der „Lage der Tonstufe“, die „Herausstellung des Einzeltones und der Intervalle“ zugeordnet (S. 11). Abgesehen von der etwas un-

klaren und wohl von Johner übernommenen „Ausdrucksdeutung" muß man dem Verf. dankbar für diese Gegenüberstellung zustimmen. Im einzelnen beginnt F. mit dem Problem, wie der cantus Romanus sich aus einer Auseinandersetzung zwischen orientalischer Melismatik und antiker Musik und Musikanschauung entwickelt. Die Problemstellung ist natürlich nicht neu, und ab und zu gibt dieses Kapitel auch zu Zweifeln Anlaß: Sind nicht auch die östlichen Choräle „fixiert" worden? Ist also Improvisation nicht auch ein Merkmal der Frühzeit und des solistischen Gesanges? — Ist ferner der Gegensatz ambrosianisch—gregorianisch ohne weiteres gleich mehr östlich—mehr lateinisch (S. 20), wo doch manche ambrosianische Allelujatici konstruktiver sind als kürzere gregorianische Melismen? Ist ferner Gregor der Schöpfer der Schola, deren seine „neue Fassung bedurfte" (S. 22), oder nur ihr Organisator und nur als solcher ihr „Begründer"? Gab es nicht schon vorher die Schola lectorum (vgl. Hörle: Frühmittelalterliche Mönchs- und Klerikerbildung in Italien. 1914, S. 22)? Vor allem aber: Dürfen wir denn wirklich so ohne Fragezeichen an Gregors Musiktraktat glauben (S. 22, vgl. Pietzsch: Musik im Erziehungs- und Bildungsideal . . . 1932, S. 50)? Und die „Tonarten- und Tonstufenordnungen" sollen auf ihn zurückgehen (S. 23). Ist aber schließlich nicht jeder Oktoechos eine solche Ordnung? Und was besagt das Zitat Aribos, wenn dieser im gleichen Atemzug Gregor als *Auctor paene totius eccl. cantus* bezeichnet (S. 22/25)? — Es lassen sich diese Fragen nicht auf so engem Raum erledigen; doch bleibt das Studium dieser Seiten sehr anregend.

F. verfolgt dann die Geschicke der Gregorianik im irisch-angelsächsischen Raum und im Merowingerreich. Bereits hier will er das Eindringen der „Akzentuierung" beobachten. Das Beispiel der Medardushymne des Königs Chilperich (S. 33) ist aber nicht beweiskräftig. Weder gehören Hymnen zum eigentlichen Cantus gregorianus, noch akzentuiert die Medardushymne; davon weiß auch weder Gregor von Tours etwas noch ein Forscher wie P. v. Winterfeld. Fränkisch beeinflußt scheint F. auch die Punktnotation (S. 35/73). Im Gegensatz dazu möchte ich an meiner Auffassung festhalten, daß diese (aquitanische) Notation sich aus den Länge- und Kürzezeichen der antiken Grammatik entwickelt hat (vgl. Glauning-Festgabe I, S. 90). Aquitanien war übrigens das Gebiet Galliens, das am wenigsten germanischem Einfluß ausgesetzt war. Auch in den Kämpfen zwischen karolingischem und römischem Ordo sieht F. eine volkstumbedingte Auseinandersetzung: Karl „beauftragte Amalar, eine dem fränkischen Musikempfinden entsprechende Fassung der Gesänge herzustellen" (S. 49). Das ist doch zweifellos zuviel gesagt. Mir scheint möglich, daß bei den Umgestaltungen „das fränkische Musikempfinden" sich durchsetzte, — und das genügt doch wohl. Die Textkürzung ist übrigens wenig als Beweis geeignet S. 49). Von einer Kürzung der Melismen kann aber wohl kaum die Rede sein (S. 52; siehe weiter unten). Die „nordische Straffung des Ausdrucks" (S. 49) sähe ich daher gern ausführlich dargestellt. Welchen Beweis hat F. für das Metzer „Zersingen" (S. 51)? Unklar ist mir auch, wie Notker die prosodische Quantität verlassen kann (S. 58). Hat denn nicht bereits die Gregorianik die antike Musik verlassen? Und beachten denn nicht bereits die Antiphonen die Sprachakzente? Ich glaube also, daß germanischer Einfluß so unmittelbar damals noch nicht zu erfassen ist.

Das wichtigste Kapitel stellen dann die „Besonderheiten germanischer Musikauffassung" dar. Ich erwähne zunächst „die Tonraumeinteilung und Tonstufenfestlegung" und greife folgende sehr wichtige Punkte heraus:

1. Der Tonverschleifung als einer Folge der Engstufigkeit des Südens und auf metrischer Grundlage steht die klare Intervalldistanz und der akzentuierende Vortrag des Nordens gegenüber (S. 60).
2. Der Stufenbewegung steht der Sprünge liebende Gesang der Germanen gegenüber (S.61).
3. Die Melodien werden nach Typen — nach den Haupttönen — erfaßt und geordnet (S. 62).
4. Den Lektionszeichen stehen die aus den Akzenten sich entwickelnden Neumen gegenüber (S. 66).
5. Die verschiedenen lateinischen Neumentypen bedeuten unterschiedliche Besonderheiten der Melodie und damit ihrer Auffassung (S. 68).
6. Die Zusatzzeichen und Buchstabennotierungen bezeichnen Einzeltöne und bekunden damit also auch germanische Sonderart (S. 70ff.).

Im wesentlichen möchte ich zustimmen; doch seien einige Anmerkungen erlaubt.

Zu 1: Bei den Tonverschleifungen zitiert F. wiederholt (S. 60/61 oder 91/92) die Liqueszenten. Dadurch verwischt er meines Erachtens den Gegensatz; denn diese Zeichen sind durch den Text und seine Aussprache bedingt. Wenn man sie germanischerseits vernachlässigt, so bedeutet dies aber einen neuen Gegensatz: Das germanische Ohr hört stärker absolut, hört auch den Sington „instrumental" und nicht in seiner sprachlichen — also hier liqueszenten — Sonderform. Auch andere Neumen sind übrigens Aussprache-Zeichen: Pressus, Oriscus, Quilisma, „Inflatilis". Ferner: Ob es nicht richtiger wäre, dem (funktionellen) Einzelton die Tonbewegung, dem aus Einzeltönen zusammengesetzten Motiv den Motus gegenüberzustellen (vgl. St. Wiborada 7, 59ff.)? (Von funktionellen Einzeltönen möchte ich aber reden im Hinblick auf die griechische Antike, die auch vom Einzelton ausging.) Die Verschleifung würde sich aus diesem Gegensatz als sekundäres Element ergeben. Einen notwendigen und primären Zusammenhang der Verschleifung mit dem Fehlen der Akzentuierung aber sehe ich nicht.

Zu 2: Gilt dieser Satz für alle Germanen oder nur für einige Nordländer?

Zu 3: Haupttöne hat es meines Erachtens auch in der vorfränkischen Gregorianik gegeben. Der Begriff „Modell“ schließt doch Haupttöne nicht aus? Der Gegensatz zum Modell ist eher der frei erfundene Gesang (also eine Art „cantus ignotus“). Beim Modell bleibt die Rolle der Haupttöne latent, bei der freien Komposition wird sie Gesetz, Regel. (Über die Begriffe: Nomos, Formel, Regel vgl. andeutungsweise auch A. f. Mf. 1941/180.)

Zu 4: Die Lektionszeichen traten auch im Osten allmählich hinter den Neumen, die die Bewegung der Melodie beschreiben wollen, zurück. Mit diesem Gegensatz weiß ich also nicht viel anzufangen.

Zu 5: Nicht jeder Lokaltyp wird sich vom Volkstum her deuten lassen; ebensowenig wie die Textpaläographen in jeder „Nationalschrift“ nationales Wesen finden werden; Schrift ist auch Technik und wie jede Technik nachahmbar.

Zu 6: Dieser Satz gilt nicht allgemein, läßt sich andererseits aber für die rhythmischen Neumen überhaupt erweitern. Der Wechsel von Zusatzzeichen für die Neume und für den Einzelton ist ein sehr schwieriges Problem. Einige Nebensächlichkeiten: Die Deutung Isidors (S. 66) ist interessant, aber ich wage nicht, sie zu teilen. — In der Metzer Schrift (S. 74) gibt es auch Pressus oder Salicus; die Liqueszenten finden sich in mehr als einzelnen Fällen. Der Einzelton ist keine Jacens (diesen Terminus zu vermeiden schlägt Handschin mit Recht vor; vgl. meinen „Gregorian. Rhythmus“, S. 4 und S. 53/99), sondern eine Longa. Die Formen kommen auch zusammengeschrieben vor. Anderes sei übergangen.

Die Anmerkungen zeigen, daß in Einzelheiten noch manches zu klären ist, und daß der Forschung neue Aufgaben gewiesen sind. Der Grundgedanke muß aber Anerkennung finden.

Weiterhin stellt F. heraus, wie die Melodieformel als „modus“ von der Tonart als modus, der Tonalität, abgelöst wird. Hier möchte ich der sehr instruktiven Darstellung folgen.

Einem Wandel in der Rhythmik geht F. nicht nach. Ihn herauszuschälen, ist hier kein Platz. (Doch darf ich vielleicht zu S. 102/203a an einige Hinweise auf die volklichen Rhythmusgrundlagen erinnern: Jb. f. Kirchenmusik 31, S. 29 oder mein „Gregorian. Rhythmus“, S. 17.)

Als dritte Hauptbesonderheit bringt F. den Gegensatz Einzelton — Melisma. Er ergibt sich mehr oder minder aus dem Umstand, daß der Norden vom Einzelton ausging. An sich ist er auch schon öfter zitiert worden. Übrigens scheinen auch hier einige Einzelheiten noch ungeklärt zu sein, so die Rolle der Akzentuation (S. 89) (s. bereits oben) oder die Umwandlung der „Verschleifungen“ (S. 86). Wichtiger aber ist die Frage, ob man Melismen kürzte. Wagner deutet die abgekürzten Schreibungen als Abbreviaturen, F. als musikalische Kürzungen (S. 94). Ich möchte aber Wagner unbedingt recht geben. Zwar irrt Wagner, wenn er von fünf Abkürzungen redet (vgl. F. 94/177): es sind nur zwei: nach der 1. oder 2. Neume bricht der Schreiber ab. Aber weder sehe ich in diesem Abbrechen eine Auswahl, noch stimmt es, daß der Schreiber stets auf dem Schlußton schließt (vgl. Wagners 2. Beispiel: Cod. Eins. 121, Neumenkunde S. 440 oben: die Schlüsse hinter der 3. Neume!). Auch genügte nicht der Schlußton, sondern man dürfte doch bei einer sinnhaften Kürzung eine Schlußformel erwarten.

An eine organische Kürzung ist also nicht zu denken; daß die Abkürzungen aber mit bibliothekarischer Akribie genau gleich geschrieben werden, darf man dem Schreiber nicht vorschreiben.

Diese Anmerkungen sollen nicht verdecken, daß dem Verf. der erstmalig unternommene Versuch, die neue Musikauffassung der Franken und ihren Einfluß auf die Gregorianik nachzuweisen, im vollen Umfang geglückt ist; sie sollen vielmehr bekunden, daß der Forschung neue Aufgaben und erfolgversprechende Wege gewiesen worden sind.

Ewald Jammers, Dresden

J. B. Loeillet,

Twee Sonaten voor Fluit en Klavier. Herausgegeben von der Vereeniging voor Muziekgeschiedenis te Antwerpen, Generalbaß-Aussetzung von Julius van Etsen, „De Ring“, Berchem-Antwerpen.

Die Ausgabe dieser beiden Flötensonaten mit ihrer kleinen Auflagezahl von 300 Exemplaren trägt den Stempel des Auserwählten. Sowohl der Textdruck (P. Lombaerts, Schoten bei Antwerpen) als auch der Notendruck (J. de Vleeschouwer, Brüssel) ist besonders geschmackvoll und schön, so als ob die Flamen ihren Genter Meister besonders ehren wollten. Loeillet, dessen Werke 48 Sonaten für die Flöte umfassen (fünf Sonaten hat bisher W. Hinnenthal teils beim Bärenreiter-, teils in eigenem Verlag herausgegeben, zwei Sonaten erschienen bei Henry Lemoine in Paris mit allzu klavieristisch ausgearbeitetem Generalbaß, die zweite davon mit 2 Flöten), ist in der Tat ein ausgezeichneter Meister, dessen Sonaten denen Händels nicht nachstehen. Seine Melodik ist stets edel in den langsamen und feurig in den lebhaften Sätzen. Besonders auffallend ist die Schönheit und Sorgfalt seiner Baßführung, die fast an J. S. Bach heranreicht und die der Italiener weit hinter sich zurückläßt. Die beiden vorliegenden Sonaten sind schöne und interessante Werke in der Form der Sonata da chiesa. Die Aussetzung des Generalbasses erfolgte bisweilen mehr im Klavier- als im Cembalostil, aber stets feinfühlig und mit Geschmack. Die Werke sind übrigens wie alle Flötensonaten Loeillets für die Blockflöte geschrieben, wie sowohl Stimmumfang als auch die originale Bezeichnung des alten Druckes (*Sonates pour Flûte et Basse continue*) beweisen.

Gustav Scheck, Berlin

Mitteilungen

Am 27. August 1942 fiel an der Ostfront der wissenschaftliche Mitarbeiter des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung

Dr. Joachim Huschke

Das Institut verliert in diesem jungen, hochbegabten Forscher eine seiner schönsten Hoffnungen. Durch seinen unermüdlichen Arbeitseifer und sein klares Urteil erwarb er sich die Achtung, durch sein offenes, heiteres Wesen die Zuneigung seiner Mitarbeiter. Wir alle trauern um einen lieben Kameraden, den wir nie vergessen werden.

Staatliches Institut
für Deutsche Musikforschung
Albrecht

Vorlesungen über Musik an Universitäten und Technischen Hochschulen

Wintersemester 1942/43

Ergänzungen:

Berlin. Prof. Dr. G. Schünemann: Geschichte der musikalischen Aufführungspraxis (2) — Ü zur Musiktheorie des 16. Jahrhunderts (2).
Prof. Dr. G. Frotscher: J. S. Bach (2) — Stilkritische Ü zu J. S. Bachs Klavier- und Orgelwerken (2) — Pros (2).
Prof. Dr. W. Danckert: Musikästhetik und Musikpsychologie (2) — Stilkritische Ü (1) — Harmonielehre (1) — Kontrapunkt (Übung im Vokalsatz) (2).
Lehrbeauftr. Dr. A. Adrio: S (2) — Geschichte der Passions- und Historienkomposition (2) — Ü: Die liturgischen Gesänge der ev. Kirche (2) — CM instr. (Dr. Wachten) (Orchesterübungen). CM voc. (Chormusik der Barockzeit) (je 2).
Prof. Dr. E. Schumann: Forschungsarbeiten (Akustik) (täglich 8) — S für Militärmusik (2).
Lehrbeauftr. Prof. Dr. A. Kreichgauer: Musikalische Akustik I (2) — Ü zur musikalischen Akustik (2) — Einführung in die wissenschaftlichen Grundlagen des Singens (1).

Königsberg (Pr.). Prof. Dr. H. Engel: Die Musikinstrumente (2) — Geschichte der Musikerziehung (1) — S: Besprechung zur Aufführung gelangender größerer Werke (1½) — Musikpädagogische Ü (1½) — Fragen der Rhythmik (1) — CM instr., voc. (je 2).

*

Dozent Dr. phil. habil. Walter Wiora wurde mit Wirkung vom 1. November 1942 zum außerordentlichen Professor für die Geschichte und das Wesen des musikalischen Volksgutes und zum Mitdirektor des Musikwissenschaftlichen Instituts an der Reichsuniversität Posen ernannt.

Der Nestor der finnischen Musikwissenschaft, Prof. Dr. Ilmari Krohn, Helsinki, wurde am 8. November 1942 75 Jahre alt.

Am 27. November 1942 wurde Prof. Dr. Peter Raabe 70 Jahre alt. Der deutschen Musikforschung ist der Jubilar durch seine Liszt-Forschungen besonders verbunden.

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Köln hat eine Abteilung „Kölner Musikarchiv" zur Erfassung der stadtkölnischen Musikdenkmäler und musikalischen Dokumente der Vergangenheit und Gegenwart geschaffen. In Zusammenhang mit diesen Arbeiten ist unter Leitung von Prof. Dr. Fellerer im Frühjahr 1943 eine Universitätsmusikwoche „2000 Jahre Kölner Musik", die in Vorträgen und musikalischen Aufführungen des Collegium musicum der Universität einen Überblick über die Musikgeschichte Kölns von der römischen Zeit bis zur Gegenwart gibt, geplant.

Händels 1709 für Venedig geschriebene Oper „Agrippina" wird in der Bearbeitung und Übersetzung von Hellmuth Christian Wolff zum Händel-Tag der Stadt Halle a. d. S. am 21. Februar 1943 aufgeführt werden. In dieser Bearbeitung wird der Versuch gemacht, die früher bei der Wiederholung der Da-capo-Arien improvisierten Veränderungen und Verzierungen aufzuzeichnen.

Verantwortlich: Dr. Hans Joachim Therstappen, z. Zt. Wehrmacht. — Sämtliche Einsendungen sind vorläufig an das Staatliche Institut für Deutsche Musikforschung, Berlin C 2, Klosterstraße 36 zu richten
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage des
Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

8. Jahrgang 1943 Heft 2/4

Am 14. Januar 1943 verschied zu München der Leiter der Landschaftsdenkmale Bayern im »Erbe deutscher Musik«

Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger

Das Institut verliert in ihm den eigentlichen Begründer der musikalischen Landschaftsdenkmalarbeit. Die von ihm geschaffenen Denkmäler der Tonkunst in Bayern überführte er später in das »Erbe deutscher Musik«. Dieses sein Werk weiterzuführen und auszubauen, betrachtet das Institut als Vermächtnis und Verpflichtung. Sein Andenken wird in Ehren gehalten werden.

Staatliches Institut
für Deutsche Musikforschung
Albrecht

Adolf Sandberger †

Von Ludwig Schiedermair, Bonn

Adolf Sandberger ist am Mittag des 14. Januar 1943 im Alter von 78 Jahren von uns gegangen, und so ist zur ernsten Wirklichkeit geworden, was Freunde und Näherstehende angesichts seines zuletzt besondere Besorgnis erregenden Krankheitszustandes bereits seit Monaten befürchten mußten. Ein reich gesegnetes Leben hat sich vollendet, dem es bis in ein hohes Alter vergönnt war, in unverminderter geistiger und körperlicher Frische und Regsamkeit seinen Idealen getreu zu dienen.

Die deutsche Musikwissenschaft ist verpflichtet, des Hinganges dieses hervorragenden Gelehrten in Ergriffenheit und Trauer zu gedenken und die Erinnerung an ihn in Ehrfurcht und Dankbarkeit zu bewahren. Denn mit Adolf Sandberger ist eine Persönlichkeit dahingeschieden, deren Wirken und Werk mit der Kampf- und heraufziehenden Glanzzeit deutscher Musikforschung während der letzten Dezennien des vergangenen und der ersten dieses Jahrhunderts aufs engste verknüpft sind und unübersehbar in die Gegenwart hereinreichen. Er war einer der letzten noch lebenden Pioniere jener Epoche, die in einem geradezu fanatischen Idealismus und mit unentwegter, nie erlahmender Tatkraft Entfaltung und Aufstieg der deutschen Musikwissenschaft bestimmten, an den Universitäten in seltener Opferbereitschaft und unermüdlicher Ausdauer den Boden für Aufnahme und Geltung der neuen Wissenschaftsdisziplin bereiteten und zur Förderung und Ausbreitung deutscher Musikkultur Entscheidendes beitrugen. Die junge Generation von heute dürfte sich wohl kaum mehr eine rechte Vorstellung davon machen, was es damals bedeutete, sich zur erst von wenigen behüteten Fahne deutscher Musikforschung zu bekennen und nicht bloß Programme und Pläne aufzustellen, sondern vor allem trotz aller fast unüberwindbar scheinenden Hemmnisse wissenschaftliche Leistungen von Rang und grundlegender Art hervorzubringen, die aus der deutschen Musikforschung nicht mehr wegzudenken sind. So hat denn auch die junge musikwissenschaftliche Generation allen Anlaß, Sandberger ebenso als einen ihrer bedeutsamen Wegbereiter zu achten wie in mehrfacher Hinsicht als ein Vorbild deutschen Gelehrtentums anzuerkennen. Und zwar eines Gelehrtentums, das weder auf den nahen, lebendigen Zusammenhang mit der Kunst der Vergangenheit und Gegenwart verzichtete noch etwa in stiller Zurückgezogenheit lediglich für die Wissenschaftsproblematik der engeren Fachkreise zu arbeiten strebte. Offen und mutig hat Sandberger als stark ausgeprägter Charakter, ohne Rücksicht auf persönliche Nachteile, auch seine nationale Haltung namentlich während der Nachkriegsjahre im In- und Auslande bekundet.

Bereits zur Feier von Sandbergers 70. Geburtstag (am 19. Dezember 1934) habe ich in der Zeitschrift für Musikwissenschaft (Jahrg. 17, H. 1) versucht, ein Bild seiner Gelehrten- und Künstlerpersönlichkeit zu skizzieren, seine Leistung im besonderen aufzuzeigen und zu charakterisieren. Es sei heute gestattet, auch hierauf noch einmal zurückzugreifen und ergänzende Worte anzufügen. Wird einmal in der Zukunft eine historiographische Darstellung der deutschen Musikforschung der letzten hundert Jahre geschrieben, dann wird sie auch Sandbergers Tätigkeit und Leistung in einen weiter gespannten Rahmen einbeziehen müssen und die

bleibenden Ergebnisse seiner Forschung, die durch ihn gewonnenen neuen Einblicke und Erkenntnisse ebenso würdigen wie seine methodischen Richtlinien, Anschauungen und Ziele, seine erfolgreichen Bemühungen um das Werk älterer und neuerer Meister. Und es wird dabei wohl auch ein helles Licht auf die Stellung fallen, die ihm innerhalb der Gelehrten- und Musikwelt seiner engeren wie weiteren Heimat zukommt, und wie sich durch die von ihm begründete Münchener musikwissenschaftliche Schule die Ausstrahlungen seiner Wirksamkeit weit über Deutschland hinaus auch auf das Ausland erstreckten.

Adolf Sandberger stammte aus einer in der alten fränkischen Bischofsstadt am Main ansässigen Gelehrtenfamilie und kam nach den Studienjahren in München, Berlin und im Auslande in die bayrische Metropole, wo der amtliche Aufstieg vom Leiter der Musikabteilung der Bayrischen Staatsbibliothek und Privatdozenten der Universität zum ordentlichen Professor und Direktor des musikwissenschaftlichen Seminars sich vollzog und allmählich eine Reihe äußerer Ehrungen durch Staat, Akademien, gelehrte und künstlerische Gesellschaften folgte, die schließlich durch Verleihung der Goethe-Medaille gekrönt wurden. Wie ihm aus der musischen Familie, aus der er hervorgegangen war, mannigfache Anregungen zuwuchsen, die der späteren akademischen Laufbahn besonders förderlich wurden, so blieb er mit Würzburg und vor allem mit München nach wie vor dauernd verwurzelt. Immer wieder kehrte er von Zeit zu Zeit in Würzburg ein, um dort die Werke älterer Meister wie eigene Kompositionen aufzuführen und selbst zu dirigieren. Und an München hielt er, ungeachtet mancherlei trüber Erfahrungen, die ihm namentlich zu Beginn seiner akademischen Laufbahn zuteil geworden waren, mit einer geradezu rührenden Anhänglichkeit bis zu seinem Lebensende fest. Erfüllte ihn auch zeitweise der sehnsuchtsvolle Wunsch, auf den Lehrstuhl Philipp Spittas und Hermann Kretzschmars in Berlin berufen zu werden, so war er doch mit allen Fasern seines Herzens so sehr mit der bayrischen Metropole verbunden, daß ihm ein Wechsel der Wirkungsstätte wohl kaum eine dauernde innere Befriedigung hätte gewähren können. Was ihn in den Bann Münchens zog, war das reich bewegte, einzigartige Kunstleben dieser Stadt, die hier gebotene Möglichkeit eines fruchtbaren Aufbaus deutscher Musikforschung an der angesehenen Alma mater, der freundschaftliche Verkehr mit hervorragenden Musikern und Gelehrten wie mit der Künstlerschaft des Lenbach-Kreises, aber auch die Schönheit der umgebenden Natur, die den eifrigen, waidgerechten Jäger in den Bergen immer wieder Entspannung und Erholung suchen und finden ließ. Und wer mit ihm näher in Berührung kam, dem blieb auch wohl kaum verborgen, wie sehr sein Wesen in Lebensgefühl und Lebensstil mit der Würzburger und Münchener Landschaft verschwistert war, ohne dabei jedoch irgendwie kleindeutschen Regungen zuzuneigen.

Bei dieser Verbundenheit mit der süddeutschen Landschaft ist es nicht verwunderlich, daß sich Sandbergers wissenschaftliche Interessen schon früh vor allem auf die Musik der bayrischen Vergangenheit richteten, und dies um so mehr, als ihm in seiner Anfangsstellung als Leiter der Musikabteilung der Bayrischen Staatsbibliothek meist unbekannte und unerkannte handschriftliche Kostbarkeiten zur Verfügung standen, die hier aufgestapelt waren und der Wiedererweckung warteten. Er wurde sich dabei bald bewußt, daß nur eine Gemeinschaft geschulter, gleich-

gesinnter Personen die hier harrenden umfangreichen Aufgaben lösen konnte, und so scharte er denn einen Stab meist jüngerer Mitarbeiter um sich, wenn auch die Hauptlast der Leitung, Verantwortung und speziellen Mitarbeit allein auf seinen Schultern ruhen mußte. Es entstanden die Denkmäler der Tonkunst in Bayern, die bis jetzt in 38 Foliobänden vorliegen: ein in Anlage, Edition, Charakter und Umfang nach wie vor gleich bewundernswertes Monumentalwerk durchaus einheitlichen, bis heute nicht überholten Gepräges, das nicht lediglich antiquarischen Interessen dienen wollte und sollte, sondern auch der Musikpraxis der Gegenwart wertvolles lebendiges Kulturgut deutscher Vergangenheit aus der Vergessenheit hervorholte und zuzuleiten vermochte. Ohne besonderes Zutun maßgebender amtlicher Stellen, und während sich weitere Kreise anfangs gleichgültig oder reserviert verhielten, wurde so der bayrischen Landschaft ein großes Werk geschenkt, auf das sie auch in Zukunft nur mit Stolz blicken kann. Hatten schon in die Denkmälerbände gelegentlich auch außerbayrische, im besonderen italienische Meister, die in der bayrischen Residenz gewirkt hatten, Aufnahme gefunden, so war inzwischen auch die Gesamtausgabe der Werke des Orlandus Lassus in die Obhut Sandbergers übergegangen und damit dem seinerzeit in München errichteten ehernen Standbild des genialen Kapellmeisters des bayrischen Herzogs ein würdiges geistiges Denkmal zur Seite gestellt und gesichert. Diese beiden Monumentalpublikationen, die nicht allein für die bayrische, sondern ebenso für die gesamtdeutsche Musik der Vergangenheit Gewicht erlangten, sind der Musikforschung, nicht nur Deutschlands, seit langem bekannt und auch in ihren festen, unerschütterten Forschungsbestand eingegangen, aber wir müssen sie auch heute, wo wir ihres dahingeschiedenen Urhebers gedenken, wiederum als bedeutsame Leistungen deutscher Forschung hervorheben. Mögen würdige Nachfolger dieses reiche Erbe antreten, weiterführen und mehren.

Noch ein weiteres größeres Unternehmen Sandbergers darf hier angereiht werden: die von ihm ins Leben gerufene Münchener Haydn-Renaissance. Schon damals, als er jenen grundlegenden Aufsatz zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts schrieb (1899) und bei seinen Maihinger-Studien auf jenes für die Entwicklung der klassischen Symphonie aufschlußreiche Dokument stieß, war Sandbergers Augenmerk auf Joseph Haydn gerichtet, und diese Pläne nahmen, freilich erst viel später, greifbare Formen an, als es ihm mit Hilfe einflußreicher Persönlichkeiten geglückt war, in den Esterhazyschen Archiven sich uneingeschränkt eingehenden Studien widmen zu können. Dieses weitere neue Unternehmen sollte durch die Art seiner Publikation ebenso der Wissenschaft wie zugleich der allgemeinen Praxis dienen und dem bisher „unbekannten Haydn" wieder zum Rechte verhelfen. Wenn dabei auch gelegentlich Diskussion und Polemik aufflackerten, so kam doch dadurch wieder frisches Leben in die bislang recht schmale Haydn-Forschung, und Sandberger selbst hat in Wort und Schrift wie als Dirigent auf ausgedehnten Reisen in fast alle europäischen Großstädte alles darangesetzt, seine Haydn-Pläne zu verwirklichen und für Haydns Kunst erneut zu werben.

Doch würde sich ein einseitiges Bild des Forschers ergeben, wollte man in Sandberger lediglich einen Editions-Gelehrten, wenn auch großen Ausmaßes, sehen. Seine historischen und ästhetischen Untersuchungen, Abhandlungen und

Aufsätze sind, wenn sie auch, wie z. B. die Bände über die bayrische Hofkapelle unter Lassus, teilweise mit den Gesamtausgaben einen Zusammenhang haben, nicht etwa bloße literarische Ableger oder Anhängsel der Editionen, sondern vielmehr durchaus selbständige Darstellungen. Sie beschränken sich, wie die heute auch gesammelt in zwei Bänden vorliegenden „Ausgewählten Aufsätze zur Musikgeschichte" (1921—1924) beweisen, nicht auf die Lassus- und Bayern-Forschung, sondern erstrecken sich darüber hinaus bis zur Oper und zur deutschen musikalischen Klassik. Und hierbei trat nun allmählich auch ein Forschungsgebiet in den Vordergrund, das Sandberger neben Haydn besonders am Herzen lag und ihn schon vor Jahrzehnten in seinen Münchener Universitätsvorlesungen intensiv beschäftigt hatte. Es war daher kein zufälliges oder von außen her aufgedrängtes Beginnen, als er nun (1924) zur Herausgabe des Neuen Beethoven-Jahrbuches schritt und ihm seine jahrzehntelangen Beethoven-Studien nutzbar machte. Theodor v. Frimmels früherer Vorläufer fand dadurch eine entscheidende Fortsetzung und wurde zugleich jetzt auf eine festere und breitere Basis gestellt. Was Sandberger selbst in den zehn Bänden — der 10. Band ist noch einige Wochen vor seinem Hingang erschienen — und andernorts (siehe Bd. 2 der Ausgewählten Aufsätze) über Beethoven beisteuerte, gehört zum Wertvollsten der neueren Beethoven-Forschung. Die historiographische Darstellung der Beethoven-Forschung und des Beethoven-Verständnisses wie die geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsymphonie werden wohl bleibende Bedeutung behalten. Durch Sandberger sind diese Jahrbücher zum Zentralorgan von Beethoven-Forschung und Beethoven-Schrifttum geworden und haben sich unter ähnlichen Publikationen einen ehrenvollen Platz gesichert. Möge auch über ihnen künftig ein glücklicher Stern walten.

Sandbergers musikwissenschaftliche Leistung kann, wenn dieser Versuch gemacht und früher Gesagtes wiederholt werden darf, richtungsmäßig vielleicht dahin gedeutet werden, daß sie von den großen musikwissenschaftlichen Biographien des vergangenen Jahrhunderts ausging und in selbständiger Weiterentwicklung mit den Zielen Hermann Kretzschmars sich am nächsten berührte. Sie stellt das musikalische Kunstwerk in den Mittelpunkt, läßt aber zugleich den allgemein kulturgeschichtlichen Rahmen nicht außer acht und sucht, soweit überhaupt die Möglichkeit geboten ist, das Tatsächliche auf Grund aktenmäßiger archivalischer Nachforschungen aufzudecken. Es kam ihm stets darauf an, das musikalische Kunstwerk aus dem Geiste der schöpferischen Persönlichkeit, der Zeit, der diese zugehört, und den Bedingungen der Gattung, mit dem es verbunden ist, zu erfassen. Er hat seinen wissenschaftlichen Standpunkt im Hinblick auf die Beethoven-Forschung (Ausgewählte Aufsätze, II, 1923/24, S. 29f.) deutlich und unmißverständlich dargelegt und ist ihm zeitlebens treu geblieben. Damit ist auch seine reservierte wie oppositionelle Haltung gegen die Bestrebungen gekennzeichnet, die das allgemein Kulturgeschichtliche zugunsten eines spezifisch Kunstwissenschaftlichen auszuschalten, in phänomenologischer Schau das Kunstwerk zu erfassen oder aus einigen mehr oder weniger zufällig ausgewählten Werken ganze Stilperioden und deren Meister eindeutig zu erklären suchen. Die innere Beziehung des schöpferischen Künstlers zu seinem Herkommen, dem Volke, dem er entsprossen ist, war und konnte ihm nie etwas Nebensächliches bedeuten, wie er sich auch stets bewußt war,

daß das „Letzte in Kunst und Menschentum bei einem Beethoven unaussprechlich, dem Gelehrten und Schriftsteller mit Mitteln des Wortes unenträtselbar bleiben wird und muß“ und auch nicht, so dürfen wir in seinem Sinne hinzufügen, durch naturwissenschaftliche Erkenntnisse und Methoden ergründet werden kann. Dies bedeutete natürlich nicht etwa einen bequemen freiwilligen Verzicht auf jede außerhalb des Formalen liegende wissenschaftliche Erörterung, wohl aber eine klare Zielrichtung und die Erkenntnis der jeder Forschung gezogenen Grenzen.

Wie schon das persönliche Eintreten als Dirigent für Haydn und andere ältere Meister beobachten ließ und in dieser Hinsicht an Hermann Kretzschmars persönliche Aufführungen Bachscher Werke erinnerte, bildeten bei Sandberger Gelehrter und Künstler eine untrennbare organische Einheit. Wie vom schaffenden Künstler ein wesentliches Maß von Intuition und kompositorischen Könnens in die Gelehrtenarbeit, so floß auch von dieser mannigfache Anregung in die Kompositionen (z. B. Einführung von Sätzen älterer Meister in die eigene Oper „Ludwig der Springer“).

Was Sandberger als Komponist der beiden Opern „Ludwig der Springer“ und der „Tod des Kaisers“, von symphonischen Ouvertüren, Kammermusikwerken und Liedern bedeutete, wird wohl an anderer Stelle eine ausführliche Würdigung erfahren. Es seien hier nur seine Streichquartette besonders erwähnt, die als eine wirkliche Bereicherung der nicht allzu umfangreichen Streichquartettliteratur der klassizistischen Spätromantik angesprochen werden dürfen und mit seinen übrigen Kompositionen unverkennbar die ursprüngliche Begabung und nicht eine bloß durch Schulung und Bildung erworbene Kompositionsgewandtheit verraten. Vielleicht gibt hier der Hinweis auf Peter Cornelius, mit dessen Werk er schon in der Jugend vertraut war, beziehungsvolle Aufschlüsse für sein kompositorisches Kunstideal und Richtungsziel. Die zahlreichen Aufführungen seiner eigenen Kompositionen brachte Sandberger aber auch in einen viel näheren Kontakt mit zeitgenössischen praktischen Musikern, mit Komponisten, Dirigenten, Sängern und Instrumentalisten, als dies sonst bei einem Musikgelehrten meist der Fall ist. Besonders freundschaftlich war er Richard Strauß zugetan, und stolz zeigte er den Freunden die Opernskizzen, die dieser ihm verehrt hatte. Gegenüber den um die Jahrhundertwende in München und andernorts sich bildenden musikalischen Cliquen verhielt er sich ablehnend. Auch zu Max Reger fand er schon früh den Weg, wie er auch jüngeren Komponisten gern hilfreich zur Seite stand, wenn er bei ihnen produktive Veranlagung, handwerkliches Können und charakterliche Anständigkeit erkannte. Und so standen ihm unter seinen zahlreichen wissenschaftlichen Schülern aus dem In- und Auslande auch die besonders nahe, bei denen das Musikalische und Musikantische nicht durch das rein Philologische verdrängt war. Der Musikforscher muß auch ein tüchtiger Musiker sein, war immer die Parole, die er seinen Studenten gab und mit der er die Forderung unbedingter Wahrhaftigkeit und Sachlichkeit in strenger wissenschaftlicher Erziehung verband.

So gedenken wir des dahingeschiedenen Meisters, des aufrechten Deutschen, des Gelehrten, Künstlers und Lehrers in deutscher Tugend der Dankbarkeit für das Empfangene und der Ehrfurcht vor echter schöpferischer Leistung. Persönlichkeit und Werk werden in uns weiterleben.

Neue Quellen zu Adam Krieger

Von Helmuth Osthoff, Frankfurt a. M.

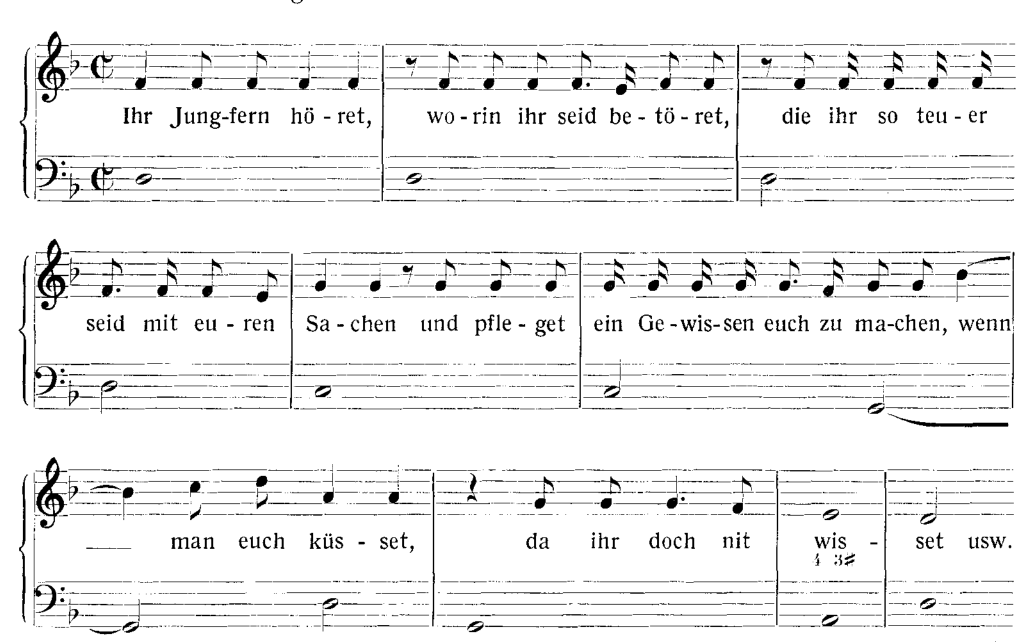
Daß Adam Krieger den Höhepunkt des weltlichen deutschen Sololiedes im Zeitalter des Barock bezeichnet, darf heute wohl als unumstritten gelten. Hat ihm die Musikwissenschaft schon lange den gebührenden Platz eingeräumt, so ist in der Folge auch die Germanistik nicht mehr an ihm vorbeigegangen. Heute verzeichnen ihn selbst allgemeinere Nachschlagewerke, wie Lexika und Enzyklopädien, mit Auszeichnung. Zugleich lassen die überaus zahlreichen Neudrucke seiner Lieder sowie ihre Darbietungen in der Konzertpraxis und durch den Rundfunk erkennen, daß nicht nur sein Name, sondern auch seine Musik selbst in verhältnismäßig kurzer Zeit wieder recht bekannt geworden sind. Wenn im folgenden eine kleine Ergänzung zu dem Quellenbestand geboten werden soll, wie ich ihn zuletzt in meinem Buche „Adam Krieger" (1929) aufzeigte, so mögen dem zunächst einige allgemeinere Betrachtungen vorangestellt sein.

Kriegers Liedkunst erblühte nach jenem Wendepunkte, der in der Geschichte des deutschen Liedes durch den Übergang vom Chor- zum Soloprinzip gekennzeichnet ist. In seinem Liedtypus erscheint dasjenige abgestreift, was das Schaffen der unmittelbar vorangehenden Generationen — vertreten im besonderen durch Joh. Herm. Schein und Heinrich Albert — noch mit der älteren polyphon-mensuralen Konzeptionsweise verbindet. Das gilt für die tonal-harmonikale Auffassung, die nur selten noch kirchentonartliche Züge einfließen läßt, gilt für die Ausprägung des akzentuierten Gruppentaktes gegenüber den labilen metrisch-rhythmischen Sachverhalten der Mensuralmusik und nicht zuletzt für die auf solcher neuen Ebene sich entfaltende periodisch straff gegliederte Melodik, die — und darin liegt das eigentlich Entscheidende — das Lied nicht wie ehedem im Absolut-Musikalischen seine „Realitätsschicht" (Günther Müller) finden läßt, sondern Wort und Ton, Poesie und Musik als gleichberechtigte Ausdrucksträger in eine neue Ordnung stellt. Keines seiner Stücke steht, wie noch so manches Lied bis 1650, gleichsam schwankend auf der Grenze zwischen Vokalpolyphonie und Monodik. Die Mehrstimmigkeit erlebt in Quodlibets, „Canzonetten", „Madrigalen" und unter anderer Flagge segelnden Sätzen ihre Fortsetzung bis in das 18. Jahrhundert („Augsburger Tafelkonfekt" 1733 und 1737, J. S. Bachs Quodlibet u. a.), und auch bei Krieger stehen noch solche Ensemblestücke meist homophonen, seltener polyphonen Zuschnittes, aber der Schwerpunkt der Entwicklung lag seit 1640 etwa beim einstimmigen begleiteten Strophenlied. Die Auffassung, das neue Sololied, wie es in Krieger gipfelt, sei aus der alten Mehrstimmigkeit herausgewachsen, wird dem tatsächlichen Sachverhalt ebensowenig gerecht wie frühere Anschauungen, welche italienische Einflüsse allzu einseitig in den Vordergrund rückten. Das Eigenwüchsige der frühitalienischen Monodie liegt, abgesehen von der Gesangsornamentik, vor allem im Rezitativ. Wie hätte dieses aber für das deutsche Lied irgendwie wesentliche Bedeutung gewinnen können! Gewiß, es gibt charakteristische Beispiele für

Einwirkungen von dieser Seite, wie etwa, um nur eines zu nennen, Heinrich Schützens Trauerode „Kläglicher Abschied" von 1623:



Aber es ist bezeichnend, daß eine aus so vielen Quellen zusammengeflossene Sammlung wie Gabriel Voigtländers „Oden und Lieder" von 1642 nur ein einziges Stück im prägnanten Rezitativstil bringt. Diese Komposition macht jedoch ganz den Eindruck einer bewußten Stilparodie, beweist also gerade, daß die deutschen Liedkomponisten dieser Zeit die italienische Rezitativmonodik als ein dem Liede fremdes Gewächs ansahen. Da der Fall recht aufschlußreich ist, mag der Anfang des Stückes[1] hier mitgeteilt sein:



Kriegers Melodik entzündet sich an der Dichtung, bleibt der poetischen Vorlage in allen bestimmenden Wesenheiten verhaftet, aber sie entbindet zugleich die immanente Versmelodik und Versrhythmik zur ausgeglichenen, organischen Liedform. Es ist nicht der erste Vertreter dieses „neuen" Liedstiles, aber der erste, welcher ohne Einschränkung den Namen eines Meisters und Klassikers auf diesem Boden verdient. Von welcher Seite empfing er den entscheidenden Anstoß? Waren es die Vorbilder, welche ihm die Königsberger oder Hamburger Schule, Voigtländer oder die frühen sächsischen Vertreter des Sololiedes boten? Ich glaube, daß deren

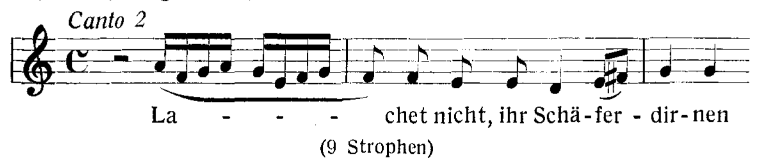
[1] Nach dem Berliner Exemplar der Auflage von 1650 (Nr. XXVI).

Einfluß nicht allzu hoch veranschlagt werden darf. Denn der Vergleich Kriegerscher Lieder im besonderen mit älteren Vertonungen derselben Texte aus dem Bereich der gekennzeichneten Vorläufer enthüllt sofort die beträchtlichen Unterschiede. Daß auf manche in der formalen Behandlung weiter ausholende Stücke italienische Vorbilder eingewirkt haben, ist unverkennbar. Doch wird auch damit nicht das Wesentliche getroffen. Ich glaube, daß hier ein anderes — neben der einmaligen Individualität des Dichterkomponisten — schärfere Betonung verdient. Was Krieger als Melodiker mit genialer Intuition verwirklichte und durchsetzte, war nur im Bereich des Kunstliedes etwas Neues, bedeutete hier ein „Zurück zur Natur" in der Hinwendung zu Gesetzen, wie sie zum Unterschied von den wechselnden Stilprinzipien der Kunstmusik die musikalische Gestalt des deutschen Volksliedes von je bestimmt hatten. Wir spüren nicht nur instinktiv, wie Alfred Heuß schon andeutete, die Nähe zum Volkslied bei so mancher seiner „Arien", sondern wissen ja auch, daß gerade die studentischen Kreise, an die er sich anfangs ausschließlich, später immerhin noch mit einem beträchtlichen Teil seines Schaffens wandte, Bewahrer und Mehrer volkstümlichen Singgutes waren. Wie wenig wüßten wir heute vom deutschen Volkslied zwischen 1650 und 1700, besäßen wir nicht die handschriftlichen Liederbücher deutscher, vor allem sächsischer Studenten aus dieser Zeit, die wie die Sammlungen der Studenten Clodius (1669) und Johann Heck (1679—1683) eine wirkliche Fundgrube für das echte Volkslied und den volkstümlichen deutschen Liedgesang in jenen Jahrzehnten darstellen. Diese singfreudigen Akademiker dachten nicht daran, zwischen Volks- und Kunstlied zu trennen, empfanden deren tieferen Wesensunterschied wohl kaum, hatten aber ein sicheres Gefühl für das Natürliche, Ungezwungene, Volkstümliche und Zündende, wenn sie in den großen Liedervorrat der Zeit hineingriffen, Chor- und Sologesang pflegten, Volksweisen und Kunstlieder bald einstimmig, bald mit Generalbaßbegleitung oder im Kanon sangen. Das war der Lebensraum, in dem sich der blutjunge Krieger zum Liedkomponisten und sehr früh auch schon zum Dichterkomponisten entwickelte. Durch Wilhelm Furchheim, der seinen Nachlaß betreute, wissen wir, daß es ihm ursprünglich nicht einmal bei jedem Liede darauf ankam, die Weise selbst zu erfinden; wie ich schon früher nachwies, knüpft z. B. die Melodie zu *Nein, Mägdlein, tut es nicht* (Arien 1657, IV, 8) bei einer älteren Vorlage von Greflinger an. Doch sind diese Fälle selten, und für den reifen Liedkomponisten scheiden sie wohl aus. Sie zeigen jedoch, daß Krieger, dessen Lehrer der mit dem Volkslied so wohlvertraute Samuel Scheidt gewesen ist, hier und da noch ähnlich verfuhr wie die deutschen Liedmeister des 16. Jahrhunderts, wenn sie bekannte Weisen ihren mehrstimmigen Tonsätzen zugrunde legten. Auch der Dichter Adam Krieger fand in jenen Leipziger Studentenkreisen seine ersten — nicht immer erfreulichen — Anregungen und Muster. Diese Studenten haben viele der Texte, die wir in ihren Handschriften finden, selbst verfaßt und nach Volksliedart auf bekannte „Töne" abgesungen. Bei ihnen blühte die Gelegenheitsdichtung. Ernste und heitere Anlässe, offizielle und private Veranstaltungen sorgten dafür, daß die Federn poetisch veranlagter Akademiker in Bewegung blieben. So mancher zur sächsischen Dichterschule zählende Barocklyriker, wie etwa Gottfried Finckelthaus und Christian Weise, hat gleich Krieger in dieser Umgebung seine ersten Verse geschmiedet. Ein

wirklicher Dichter ist Krieger, aufs ganze gesehen, erst später geworden, als er den gärenden Most dieser Leipziger Jugendjahre hinter sich ließ und in seiner Dresdener Zeit den Ausgleich von freiheitlichem Schwung und besinnlichem Wesen, schlichter Gefühlssprache und barockhaft eleganter Formgebung erreichte. Als Einzelgänger und „Literat“ hätte er wohl nur schwer den Weg zu jenen Meisterschöpfungen gefunden, die wir heute noch bewundern. Seine Leipziger Lieder tragen teilweise die Spuren pennalistischer Verwilderung an sich, aber Leipzig war ein notwendiger Durchgang für ihn, gab seiner Liedkunst jene frischen, natürlichen Züge, die sie mit dem Volkslied verbinden und viele zumal von seinen frühen Liedern in hohem Maße haben volkstümlich werden lassen.

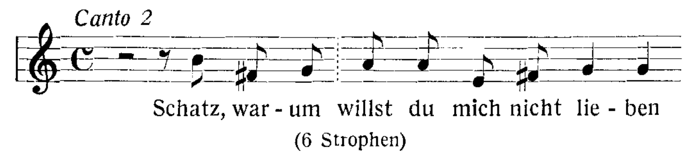
Ein vollständiges Exemplar der frühen, 1657 gedruckten Lieder, von denen außer den Lesarten in zahlreichen Sekundärquellen (Liederhandschriften, Tabulaturen und geistliche Gesangbücher) einzig die Baßstimme zu den Ritornellen bekannt war, ist in der Zwischenzeit nicht aufgetaucht, wohl aber die gedruckte 2. und 3. Stimme, welche zusammen mit weiteren Quellen, die meine frühere Darstellung nicht anführt, das Bild der „Arien“ deutlicher werden lassen[1]. Eine große Lücke klaffte bisher vor allem bei der fünften Zehnergruppe, für die ich in meinem thematischen Verzeichnis nur vier Lieder namhaft machen konnte. Neu — wenn auch fragmentarisch — kommen auf Grund der gedruckten Stimmen hinzu:

Aria VI (*a*-moll; Orig. Duett), Überschrift: *Verlachst du mich, so trifft es dich.*



(9 Strophen)

Aria VII (*e*-moll; Orig. Duett), Überschrift: *Der Liebsten Kind bei mir sich find'.*



(6 Strophen)

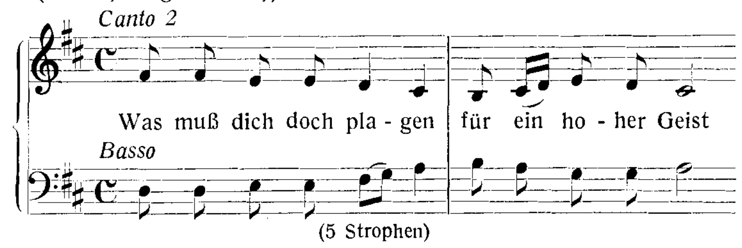
Aria VIII (*d*-moll; Orig. Terzett), Überschrift: *Der Liebsten Tod bringt Angst und Not.*



(5 Strophen)

[1] Die beiden Stimmhefte wurden 1938 von der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek erworben. Vgl. in Katalog Nr. 52 (1938) des Antiquariats K. M. Poppe, Leipzig, die Angaben zu Nr. 5283.

Aria IX (*D*-dur; Orig. Terzett), Überschrift: *Viel dünkt sich hier das arme Tier.*



Aria X (*A*-dur; Orig. Terzett), Überschrift: *Hier spielet weiß der Augen Preis.*



Diese mehrstimmigen Gesänge sind nach Ausweis der Fragmente homophon angelegt und bewegen sich ohne Textwiederholungen und größeres Koloraturenwerk in den engsten Grenzen der Liedform. Von den Texten gehen sicher einige, vielleicht sogar alle auf Krieger selbst zurück. Sie entsprechen der sehr unterschiedlichen Höhenlage des Frühwerks, für welches Krieger, wie ich nachgewiesen habe, außer eigenen Gedichten solche von Opitz, Greflinger, J. Schwieger, David Schirmer, J. G. Schoch und Finckelthaus benutzt hat. Nur die Elegie „Der Liebsten Tod" (V, 8) mit der Eingangsstrophe

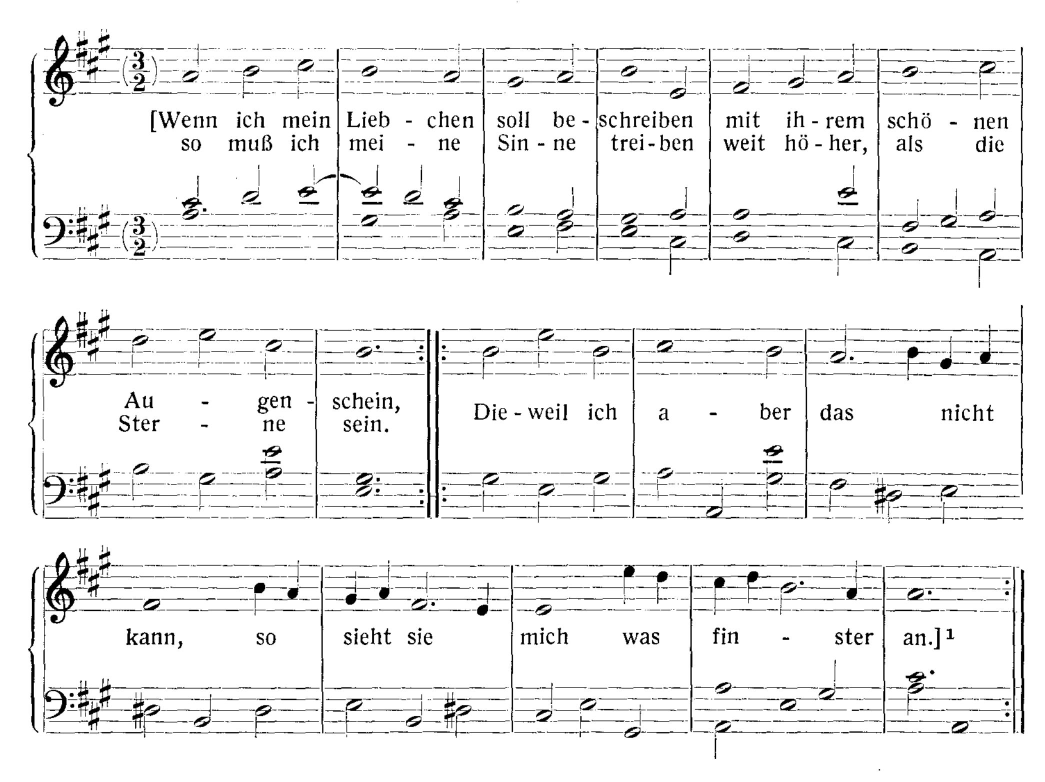
Nun ist sie hin! die mich in sich geliebt,
Wie hat mich doch des Unglücks Sturm getroffen!
Was bleibet mir? Nichts als ein leeres Hoffen.
Nun ist es aus, und ich bin ganz betrübt.
O ihr Lebens-Spinnerinnen,
Spinnet lauter Angstbeginnen

erhebt sich über den Durchschnitt. Die Verse, in denen ein persönliches Erleben nachklingt, erinnern an Kriegers Grabgesänge (vierstimmig a cappella) aus der Leipziger Zeit und dürfen ihm wohl unbedenklich zugeschrieben werden. Aus der Anlage des Druckes ersieht man jetzt, daß sämtliche Duette und Terzette am Schluß zu einer Gruppe vereinigt sind. In meinem thematischen Verzeichnis ist daher bei II, 4 (*O Rosidore*) und V, 2 (*Mein setzt euch, ihr lustigen Brüder*) die zweite — durch Clodius in seiner Handschrift hinzugefügte — Stimme zu streichen.

Zwei Handschriften der Zeit bieten weiterhin den B. C. zu Liedern, von denen außer dem Text nur die Melodien bekannt waren. Es sind dies die Klaviertabulaturen Landesbibliothek Weimar M 8, 29b (Fol.)[1] und Preußische Staatsbibliothek Berlin Mus. ms. 40147[2]. Die Weimarer Handschrift enthält als Nr. 105 das Lied III, 6 *Wenn ich mein Liebchen soll beschreiben* in folgender Einrichtung für Klavier:

[1] Bei Nr. 108 *Intonatio* ist das Datum *4. Jan. 1686* eingetragen, doch ist der Schlußteil von einer anderen Hand später geschrieben worden. — H. J. Moser gab einen kurzen Hinweis auf die Tabulatur in seinem Buch „Heinrich Schütz" (1936), S. 191.

[2] Vgl. Osthoff, Adam Krieger, S. 22ff.



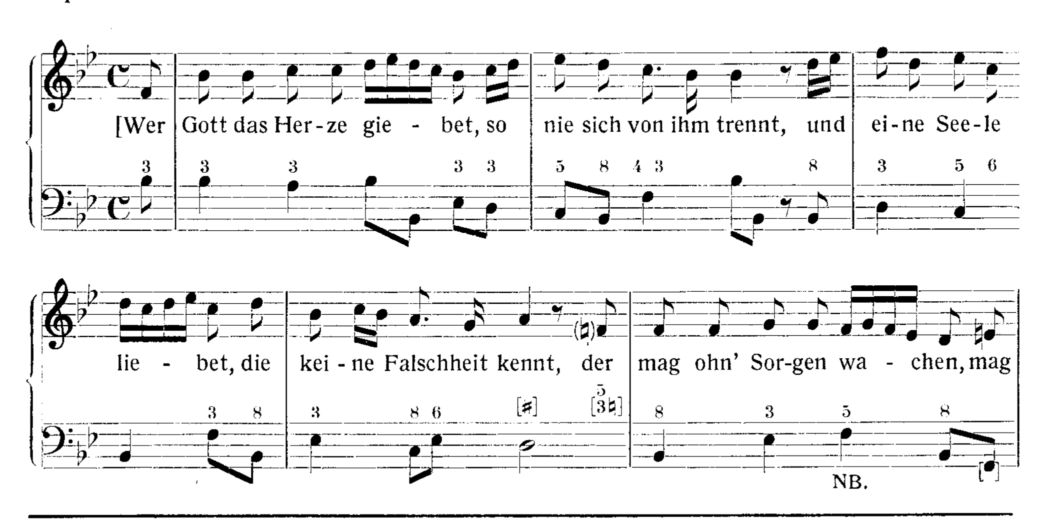
Beide Tabulaturen (Weimar unter Nr. 106) enthalten das Lied V, 5 *Soll denn die Jugend meiner Zeit so gar vertrocknet sein*; die bessere, mit der sehr zuverlässigen „Berliner Kopie" (siehe Fußnote) übereinstimmende Fassung hat — ohne nähere Bezeichnung — Berlin Mus. ms. 40147, fol. 129:



[1] Die Fassung der Melodie im handschriftlichen Anhang des Berliner Exemplars der „Oden



In der Weimarer Handschrift finden wir ferner aus dem Krieger-Druck von 1657 eine Reihe von Stücken, die ich schon nach anderen Quellen zu rekonstruieren vermochte. Die betreffenden Fassungen seien kurz miteinander verglichen. Das Lied I, 1 auf den Text von Martin Opitz *Wer Gott das Herze giebet* war im vollständigen Satz bisher nur aus Dretzels Choralbuch von 1731 bekannt, doch ist der Baß, wie ich schon in meinem Revisionsbericht betonte, nicht originalgetreu. Dies könnte dagegen bei der Lesart Weimar (Nr. 29) der Fall sein, weil die Oberstimme sich bis auf eine geringfügige Abweichung mit der Melodiefassung der „Berliner Kopie" deckt:



und Lieder" Gabriel Voigtländers (Preußische Staatsbibliothek, Mus. ant. pract. V 725, im Text als „Berliner Kopie" bezeichnet) zeigt gegenüber Weimar folgende Abweichungen:



[1] „Berliner Kopie", drittletzter Takt:





Die Weimarer Lesart von I, 3 *Seit daß der Tugend Pfad hat Hercules betreten* entspricht in bezug auf die Melodie derjenigen der „Berliner Kopie" und hinsichtlich des B. C. in den Grundzügen der Fassung, wie ich sie im Anschluß an die Kontrafaktur von A. Fritzsch in dessen „Himmelslust und Welt-Unlust" (1679 Leipzig) vorgelegt habe, so daß sich ein Abdruck erübrigt. Wie die Übereinstimmung der beiden erstgenannten Quellen erweist, verharrte die Melodie bei der dritten Verszeile (*die Tugend auszujäten*) offenbar noch in der Grundtonart; das *eis* und *gis* bezeichnen daher wohl eine von Fritzsch vorgenommene Änderung. Die Weimarer Lesarten von III, 4 *Amande, darf man dich wohl küssen* und IV, 6 *So hast du, liebes Kind* besitzen gegenüber den schon bekannten Fassungen keine Varianten, die für die Zurückgewinnung der originalen Form von Bedeutung sind. Die Weimarer Tabulatur ist ein weiterer Beleg für die außerordentliche Beliebtheit der Kriegerschen „Arien", enthält sie doch, zum Teil sogar in zweifacher Eintragung, außer den genannten Stücken des Frühwerks auch solche aus Kriegers Liedern von 1667[1]. Eingesprengt zwischen einer Fülle von Tänzen, Charakterstücken und Liedern bietet sie von diesen die Nummern I, 2 *Ich habe mir die Welt so groß gemachet*, I, 3 *Ihr schönen Augen! ihr heller Glanz!*, I, 10 *Halt ein, halt ein, ich bin schon tot* und V, 5 *Jugend und Tugend ist selten beisammen*. Ob die bei den Krieger-„Gruppen" stehenden Stücke *Ach mein Glücke, schläfst du noch* (Nr. 34 bzw. 101) und *Aria. Vanitatum vanitas* (Nr. 103) mit dem Frühwerk zusammenhängen, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Es ist bemerkenswert, daß der Schreiber dieses mit sechs sicher identifizierbaren Stücken stärker berücksichtigt hat als die zweite Folge, der er nur vier Gesänge entnahm. Während die Bässe dem Original im wesentlichen entsprechen, ist die Generalbaßbezifferung zum Teil fehlerhaft.

In Ergänzung meiner früheren Quellenübersicht sei ferner vermerkt, daß das Liederbuch des Johann Heck[2] von 1679—1683 nicht neun, sondern zehn Stücke aus Kriegers „Arien" von 1657 und 1667 enthält. Zu den früher bereits aufgewiesenen Liedern kommt noch 1667 V, 5 *Jugend und Tugend ist selten beisammen*. Für 1667 IV, 1 *Hör meine Schöne* (Parodie auf das entsprechende Lied von Krieger) ist die Melodie vorhanden. Hecks Nr. 115 *O schöne Liebste mein, o Lustgestalt* (S. 142) ist eine Umdichtung von Kriegers *O schöne Schäferin, o Lustgestalt* (1667 II, 5).

Auf eine bisher unbekannte Dichtung Kriegers wies mich Joh. Caspar Wetzels „Historische Lebensbeschreibung der berühmtesten Lieddichter", IV. Teil, 1728,

[1] Von der zweiten, vermehrten Ausgabe (1676) befinden sich außer den durch Eitner und Heuß verzeichneten Exemplaren solche noch in Breslau (Stadtbibliothek), Coburg (Gymnasium) und Zürich (Archiv der allgemeinen Gesellschaft).

[2] Preußische Staatsbibliothek Berlin Mus. ms. 40275. Vgl. die eingehende Beschreibung dieser Handschrift durch Wilhelm Krabbe in AfM. IV, S. 420.

wo auf S. 290 bemerkt wird: „Krieger (Adam) unbekannt, dessen Lied im Reibersdorffer Gesangbuch 1726 heißt: Hertzliebster Jesu, wer kan doch ermessen etc. (Abendmahl).“ Das betreffende Gesangbuch erschien in Zittau und Leipzig zur Einweihung der neuen Kirche in Reibersdorf, einem Marktflecken bei Zittau, und enthält als Nr. 455 (S. 443) zu der Tonangabe „Mel. Herzliebster Jesu, was hast du etc.“ ein dreizehnstrophiges Lied mit ausdrücklicher Bezeichnung des Autors, von dem die erste und letzte Strophe hier mitgeteilt seien:

(*1*)
Herzliebster Jesu, wer kann doch ermessen,
Was du uns hast beim letzten Abendessen
Verordnet in der Nacht, da du verraten?
O Liebestaten!

(*13*)
All Anklag' wider mich dort vor Gerichte
Dein Fleisch und Blut, Herr, mach hierauf zunichte;
Kraft dieses Mahls wirst du mich dorten kennen
Und selig nennen.

Das Gesangbuch (ohne Noten) wurde 1756 noch einmal aufgelegt. Um eine Kontrafaktur kann es sich nicht handeln, der Name des Dichters wäre sonst nicht genannt. Der ausgesprochen kirchliche Charakter des Gedichts schließt auch die Möglichkeit aus, daß es in seiner frühen Liederreihe stand. Seiner poetischen Diktion nach entspricht es durchaus Kriegers Art. Die gleiche Quelle enthält als Nr. 40 die Umdichtung Joh. Friedr. Herzogs zu *Nun sich der Tag geendet hat* von Krieger.

Ein sonst nirgendwo erwähntes Lied von Krieger erklang im Rahmen eines Konzertes, das am 8. August 1678 in Breslau zur Feier der Geburt eines Erbprinzen im Kaiserhause veranstaltet wurde. Das Programm dazu ist abgedruckt in „Schlesiens fliegende Bibliothek, mit allerhand zur geist- und weltlichen Wohlredenheit gehörigen, teils bisher einzeln, teils noch ungedruckten Stücken der vortrefflichsten Redner dieses Landes versehen“ (Frankfurt-Leipzig 1708). In dem „Entwurff der vermischten Ernst- und Scherz-Musicanten, welche nach vorhero abgelegten kurzen Vorreden Ihrer Art Stücke nach Vermögen werden darstellen lassen“ wird die Komposition unter Nr. 8 folgendermaßen angeführt:

„Ein Teutscher Soldat (Georg Moritz von Salisch) verordnet, daß Adam Krüger's hurtige Kriegs-Arie: ‚Ich lobe den Krieg‘ etc. unter Trompeten- und Pauken-Klang abgesungen werde; Läßt sich im Gegenteil mit Herrn Anton. Berthali ‚Sturm-Sonata‘ bedienen“[1].

Es kann sich dabei um eine frühere Gelegenheitsarbeit Kriegers oder ein umtextiertes Lied aus den gedruckten Sammlungen gehandelt haben. Möglicherweise war es eine Bearbeitung des Liedes *Die lob ich, die in dieser Zeit* (Arien 1667 V, 9), das auf einen soldatisch-kavaliersmäßigen Ton gestimmt ist. Die Ausführung des betreffenden Ritornells unter Mitwirkung von Kunsttrompetern und Paukern ist ohne weiteres denkbar.

Der Vollständigkeit halber sei auch der dreistimmige Kanon *Artes ingenuae servant in periculis* mit der deutschen Devise *Kunst in der Not schützt für den Tod* erwähnt,

---

[1] Herm. Stecher, Ein patriotisches Konzert vor 200 Jahren. Mh. f. Musikgesch. VI (1874), S. 115.

den das Stammbuch des Studenten Johann Georg Fabricius[1] in einer schönen eigenhändigen Eintragung des Dichterkomponisten vom 3. März 1661 in Dresden enthält. In der wertvollen Sammlung sind außer Krieger Heinrich Schütz (mit dem seiner späteren Leichenpredigt zugrunde liegenden Text), Andreas Hammerschmidt, Joh. Rud. Ahle, J. J. Löwe, Const. Christ. Dedekind und andere Komponisten der Zeit mit Autographen vertreten.

Genannt sei ferner noch eine Adam Krieger zugeschriebene Kantate, die sich unter den älteren Handschriften der Singakademie in Berlin befindet. Das Werk führt in dem aus der Zeit um 1700 stammenden Manuskript (Sign. Z. c. 591) die Bezeichnung: Festo Trinitatis. Dialogo: *Meister, wir wissen* und ist geschrieben für Solotenor (Nicodemus), Solobaß (Christus), vierstimmigen Chor, Violinen, Cornett, Posaunen und B. C. Vorhanden sind die Partitur und 14 Stimmen. Ob es sich um eine echte Komposition von Krieger handelt, wird sich erst an Hand einer näheren Untersuchung feststellen lassen, wenn die zur Zeit nicht zugängliche Handschrift eingesehen werden kann[2].

Aus Kriegers Liederwerken und Grabgesängen sind, wie ich früher nachwies, sechs größtenteils kontrafacierte Lieder mit ihren Melodien, ein weiteres nur mit seinem Text in evangelische Gesangbücher übernommen worden. Aus diesen Quellen fanden sie dann ihren Weg in die evangelische Kunstmusik des Barock. Johann Sebastian Bach hat in einer ganzen Reihe von Werken Weisen, die nach unserem gegenwärtigen Kenntnis zuerst bei Adam Krieger erscheinen, benutzt. Am häufigsten die dem Kriegerschen Lied 1657 I, 6 (*Seit daß der Tugend Pfad hat Hercules betreten*) entsprechende Melodie *O Gott, du frommer Gott*[3], welche allein in vier seiner Kantaten begegnet:

1. Unvollständige Weihnachtskantate Nr. 194 *Ehre sei Gott in der Höhe* (nach 1728). Dichtung von Henrici. G. A. Jahrg. XLI (Kirchenmusikwerke, Ergänzungsband). Schlußchoral: *Wohlan! so will ich mich an dich, o Jesu, halten.*
2. Kantate Nr. 129 *Gelobet sei der Herr, mein Gott* (1732). Dichtung von Joh. Olearius. G. A. Jahrg. XXVI, S. 185. Die Weise erscheint hier im eröffnenden Choralchor und im figurierten Schlußchoral (V. 5: *Dem wir das Heilig itzt mit Freuden lassen klingen*). Außerdem ist der Melodieanfang der dritten Arie „Gelobet sei der Herr" daraus entwickelt.
3. Choral-Kantate Nr. 94 *Was frag ich nach der Welt* (1735) über das entsprechende Lied von G. M. Pfefferkorn. G. A. Jahrg. XXII, S. 95. Die Melodie beherrscht den eröffneten Choralsatz, ist weiterhin sehr eigenartig den Rezitativen eingewebt, wird auch sonst thematisch ausgewertet und erscheint zusammenhängend im Schlußchoral[4].
4. Kantate Nr. 45 *Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist* (um 1740). G. A. Jahrg. X, S. 186. Schlußchoral = Str. 2 von *O Gott, du frommer Gott.*

---

[1] Preußische Staatsbibliothek Berlin Mus. ms. autogr. S 5. Vgl. den Abdruck des Stückes mit Faksimilewiedergabe in dem Aufsatz von Johannes Wolf, „Das Stammbuch des Georg Fabricius". Mélanges de Musicologie offerts à M. Lionel de La Laurencie, Paris 1933.

[2] Für erteilte Auskünfte danke ich Frl. Dr. J. Schreiber. — Siehe auch H. J. Moser, Heinrich Schütz, S. 191.

[3] Kriegers Melodie erscheint erstmalig in Verbindung mit einem geistlichen Text in dem Gesangbuch „Himmels Lust und Welt-Unlust" (1679 Leipzig) des Ahasver Fritzsch. Der betreffende Text „Die Wollust dieser Welt" stammt von J. J. Schütz. Sie wurde später in Sachsen die Hauptweise zu „O Gott, du frommer Gott" (Joh. Heermann). Vgl. Osthoff, Ad. Krieger, S. 25 und 91f.

[4] Vgl. Herm. Sirp, Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bachs. Bach-Jahrbuch 1932, S. 66 und 109. Sirp glaubt auch in dem Beginn des Baß-Rezitativs „Mein Jesu, ziehe mich" der Kantate Nr. 22 („Jesu nahm zu sich die zwölfe") die erste Zeile der Melodie zu erkennen. Da dem Text des Rezitativs die Antithese Weltlust-Erlösung zugrunde liegt, ist die Annahme sehr wahrscheinlich, daß Bach hier auf das Lied „Was frag ich nach der Welt" mit der Kriegerschen Melodie hat anspielen wollen.

Zu erwähnen ist ferner der Choral *Nun sich der Tag geendet hat*[1], der in der Ausgabe von Bachs vierstimmigen Choralgesängen (Leipzig 1784 mit Vorrede von C. Ph. Em. Bach. G.A. Jahrg. XXXIX, S. 252) steht. Der sehr schöne Satz ist wahrscheinlich das Teilstück einer verschollenen Kantate des Meisters. Der in der gleichen Quelle abgedruckte Choral *Eins ist not, ach Herr, dies eine* (G. A. Jahrg. XXXIX, S. 201) hat mit Kriegers Melodie (1657 II, 4 *O Rosidore*), welche das Gesangbuch Joach. Neanders von 1680[2] erstmalig übernahm, nur die zweite Hälfte gemeinsam[3].

Zum Schluß sei ein kurzes, bisher unbekanntes Urteil von Erdmann Neumeister (1671—1756) über den Dichterkomponisten mitgeteilt. Neumeister, dessen Kantatendichtungen für das Schaffen Bachs so große Bedeutung erlangen sollten, studierte seit 1689 in Leipzig Theologie, beschäftigte sich daneben aber intensiv mit der Dichtkunst und hielt in Leipzig Vorlesungen über Poetik, nachdem er 1695 eine Dissertation über die deutschen Dichter des 17. Jahrhundert vorgelegt hatte[4]. Der Urdruck dieser Dissertation war mir nicht erreichbar, wohl aber die damit zusammenhängende Schrift „Specimen dissertationis historico-criticae de poetis germanicis hujus seculi praecipuis in Academia quaedam celeberrima publice ventilatum" (o. O. 1706), in der wir auf S. 62 lesen:

> *Krieger (Adam) Insignem hunc Musicum immortalitate donabunt Ariae, quas vocant, aeque floridae, jocosae, succi plenae, semeliterumque recusae.* (Diesen ausgezeichneten Musiker werden seine sogenannten Arien mit Unsterblichkeit beschenken, welche gleicherweise blühend, fröhlich, voll Jugendfrische sind und ein um das andere Mal neugedruckt wurden.)

Neumeister mag als Student und Magister in Leipzig oft Gelegenheit gehabt haben, Lieder von Adam Krieger zu hören. Sein treffendes Urteil zeigt, wie unverändert hoch diese noch um 1700 von den Kennern geschätzt wurden.

---

[1] Mit Herzogs Umdichtung zuerst im Gesangbuch Darmstadt 1698.

[2] Dort mit dem Text *Großer Prophete, mein Herze begehret*, der 1704 durch *Eins ist not* abgelöst wurde.

[3] Nicht berücksichtigt wurde die in der G. A., Jahrg. XVI stehende Kantate Nr. 64 *Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget*, die in ihrem zweiten Choral die Melodie von *O Gott, du frommer Gott* besitzt. Die Komposition rührt fraglos nicht von Bach her, darf aber vielleicht mit Schering als Überarbeitung einer fremden Kantate angesehen werden.

[4] Ph. Spitta, J. S. Bach I, 465f.

Das Encomium musicae des Johannes Holtheuser von Hildburghausen

Von Otto Clemen, Zwickau i. Sa.

Robert Eitner kennt in seinem Artikel über Johannes Holtheuser von Hildburghausen (Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten 5, 192) diesen nur als Autor eines 1551 in Erfurt erschienenen Encomium musicae. Ich habe in den Beiträgen zur bayerischen Kirchengeschichte 31, 50ff., auf Grund weiterer von ihm verfaßter Schriften und unter Benutzung von Notizen, die einem Quartsammelbande der Zwickauer Ratsschulbibliothek zu entnehmen waren, seine Biographie in den Hauptzügen festgelegt: Nachdem er die Lateinschule seiner Vaterstadt besucht und dann in Lindau und als Schulmeister in Ravensburg gewirkt hatte, wurde er am 16. Mai 1549 als Johannes Holtzheuser Hilperhausensis in die Wittenberger Universitätsmatrikel eingetragen; 1553 und 1554 war er Pastor in Burgpreppach in Unterfranken; im Herbst 1556 wurde er von Friedrich von Schwarzenberg als Pastor nach Scheinfeld berufen, wo er noch 1558 nachweisbar ist; 1564 war er Pastor in Marktbergel in Mittelfranken. Aber auch durch ein näheres Eingehen auf das Encomium musicae ist der Artikel von Eitner wesentlich zu vervollständigen. Eitner charakterisiert das Werk ziemlich ungenau als eine „Geschichte der Musik in Versen". Die Zwickauer Bibliothek besitzt von der seltenen Druckschrift zwei Exemplare.

Der Titel lautet: *Encomium musicae, artis antiquiss. et divinae, carmine elegiaco scriptum et recitatum in celeberrima Academia Wittebergensi, in praelectione Musicae Henrici Fabri. Anno 1551. 26. April. A Johanne A. Holtheusero Hilperhusano.* Darunter sieht man einen hübschen Holzschnitt, der *Musica* überschrieben und mit der Umschrift versehen ist:

In Domino mea fixa salus, hunc sola timebo,
Huius perpetuo carmine facta canam.
Ipsius aeterno celebrabo nomen honore,
Ipsius est omni gloria digna loco.

Die Musik, deren Bekenntnis und Gelübde diese Umschrift enthält, ist dargestellt in einem Rund, daß einem Quadrate eingefügt ist, als eine die Laute spielende vornehme Dame[1]. Oben links von ihr stehen die Initialen *I. AH* (A an H angelehnt), rechts *RF.* Während die Anfangsbuchstaben des Namens des Verfassers sogleich zu erkennen sind, ist das *RF* schwer zu deuten. Etwa = recipi fecit? Unten links von der Dame sieht man einen Schild mit einem Holzhaus, also ein sogenanntes

[1] Zu der Personifikation der Frau Musica, wie sie erstmalig in dem Vorspruch Luthers zu Joh. Walters „Lob und Preis der löblichen Kunst Musica, Wittenberg 1558" begegnet, vgl. das Geleitwort Willibald Gurlitts S. 8f. zu dem 1938 erschienenen Faksimile-Neudruck. Martin Agricola nennt die Musik, „die in zahlreichen bildlichen Darstellungen, besonders in Drucken von Georg Rau in Wittenberg, als Frauengestalt erscheint", gewöhnlich „ ein Frewlein zart" oder „ein holdseliges Junckfrewlein" (Heinz Funck, Martin Agricola. Ein frühprotestantischer Schulmusiker, 1933, S. 88f.).

redendes Wappen[1]. Unter dem Holzschnitt liest man: *Adiecta sunt in fine epigrammata in laudem musicae a variis scripta. Erphurdiae. M.D. L I.*

Auf der Titelrückseite steht ein *Epigramma in laudem musicae. Georgii Fabricii Chemnicensis*[2]. Es nimmt fast alle die Gedanken vorweg, die in der Elegie Holtheusers breit ausgeführt werden und in den Epigrammen im Anhang in immer neuen Variationen wiederkehren. Fol. A ij^a folgt eine „Wittenberg 24. Juni 1551" datierte Widmungsvorrede des Joannes A. Holtheuserus Hilperhusanus, die *Joanni Reuschio Rhotacensi, scholae Mysenae rectori*[3], *Johanni Trentfuß*[4] *et Joanni Fabro Hilperhusanis* gilt. Unser Autor bekennt, diesen für sehr viele Wohltaten verpflichtet zu sein. Daher widme er ihnen dies kurze *carmen de Musicae laudibus.* Wenn die Wissenschaften und Künste untergingen, würde sowohl auf anderen Gebieten, besonders aber *in ecclesiis* eine *horribilis confusio* die Folge sein, *sicut ante aliquot annos, ubi honesta studia silebant, partim experti estis, partim audivistis et legistis*[5]. Die Musik stehe nicht an letzter Stelle. Wie groß und mannigfach ihr Nutzen sei, sehe jedermann. *Haec magnam imprimis habet vim in Theologia et potest vel sola id praestare quod alias Theologia.* (Auch dieser Gedanke begegnet im folgenden oft wieder.) Zum Schluß die Bitte an die Adressaten, das Studium der Musik weiter zu schützen und zu fördern. Fol. A iij^a wird der Titel als Überschrift zu der Elegie Holtheusers volständig wiederholt. Fol. C ij^b ist diese zu Ende. Unter dem letzten Distichon steht: *Dixi. Wittembergae anno 1551 Dominica Cantate.* Die Anfangsbuchstaben der Distichen ergeben: *Magister Johannes Holtheuserus Hilperhausensis Johanni Reuschio Rothacensi, Johanni Fabro et Johanni Trentfus Hilperhausensibus, dominis suis colendis, hoc carmen amicitiae ergo fecit anno M D L I mense Martio. Gloria sit Deo in seculum.* Danach hätte Holtheuser das Gedicht im März 1551 verfaßt und am Sonntag Kantate (= 26. April) in der Vorlesung des Heinrich Faber von Lichtenfels[6], d. h. doch wohl bei Eröffnung derselben, vorgetragen. Wir werden aber gleich sehen, daß der Sachverhalt wahrscheinlich ein anderer ist.

Die Elegie beginnt mit einer Klage darüber, daß die Wissenschaften und Künste

---

[1] Vgl. dazu den Anfang eines Aufsatzes von Oberbaurat Fritze über die Holzbauten im Herzogtum Meiningen im I. Heft (1904) der Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Herzogtum Sachsen-Meiningen, Amtsgerichtsbezirke Heldburg und Römhild, S. Vff.: „Der Holzfachwerkbau war von alters her im Werratal, in den heutigen Kreisen Meiningen und Hildburghausen, und darüber hinaus in den Gauen, welche ehemals die Herrschaft Henneberg bildeten, bei Errichtung von Wohn- und Wirtschaftsgebäuden die gebräuchlichste Art zu bauen."

[2] Seit 1543 Rektor der Fürstenschule Meißen.

[3] Vgl. über Joh. Reusch aus Rodach im Koburgischen Neues Archiv für Sächsische Geschichte 28, 138 und die dort in Anmerkung 1 zusammengestellte Literatur, dazu noch Georgii Fabricii ad Andream fratrem epistolae ex autographis primum editae ab Hermanno Peter. Pars prior (Jahresbericht der Fürsten- und Landesschule St. Afra in Meißen vom Juli 1890 bis Juli 1891, S. 95); ZfMw 2, 697f.

[4] Ob identisch mit dem erst am 22. April 1554 in Wittenberg immatrikulierten Johannes Drentfus Hilperhausensis?

[5] Holtheuser meint doch wohl die Zeit vom 6. November 1546, an welchem Tage der Rektor der Universität die Vorlesungen schloß, weil Wittenberg durch den Einbruch des Herzogs Moritz ins Kurfürstentum Sachsen sich bedroht sah, bis zur Wiederaufrichtung der Hochschule durch den neuen Kurfürsten im Januar 1548 (Friedensburg, Geschichte der Universität Wittenberg, 1917, S. 250ff.).

[6] *Heinricus Fabri Lichtenfeldensis,* Mai 1542 in Wittenberg immatrikuliert, am 3. Februar 1545 zum Magister artium promoviert. Der am 17. April 1551, also kurz vor der Eröffnungsvorlesung Heinrichs, inskribierte *Petrus Faber Lichtenfeldensis* war vielleicht ein jüngerer Bruder jenes. Vgl. über ihn Eitner 3, 370, und Fürstenau, Allgemeine Deutsche Biographie 6, 491. — Die Zwickauer Ratsschulbibliothek besitzt: 1. Compendolium musicae pro incipientibus. Per

darniederliegen und verachtet seien. Trotzdem dürfe niemand *in studiis piis* müde werden. Reichtum und Ehren seien zwar dabei nicht zu gewinnen, aber Christus habe befohlen, in der Schrift zu forschen, und dazu brauche man die drei Sprachen, Latein, Griechisch, Hebräisch, und die sieben freien Künste, obenan die Musik. In diesem Zusammenhang heißt es:

Huius ego dignas tentabo dicere laudes,
Quales et hinc fructus cuique ferendus erit.
Ipse etenim postquam lecturus Musica vobis
Nil me facturum gratius esse puto.

Aus dieser Stelle scheint doch hervorzugehen, daß Holtheuser das Gedicht für Faber verfaßt und dieser es bei Eröffnung seiner Vorlesung vorgetragen hat. Dem widerspricht zwar, daß es, wie oben schon erwähnt, in Form eines überaus künstlichen Akrostichons den Autor und die Männer, denen es gewidmet ist, anzeigt, aber das wird beim bloßen Zuhören niemandem zum Bewußtsein gekommen sein. Daran, daß Holtheuser mit Faber sich völlig identifiziert und, in dessen Rolle hineinschlüpfend, es rezitiert haben sollte, ist kaum zu denken.

In der Elegie wird nun zunächst ausgeführt, daß die Musik die beste Medizin gegen Schmerzen und Sorgen sei, die Leidenschaften dämpfe und schlechte Gefühlsregungen nicht aufkommen lasse. Der nächste Absatz handelt von der Herkunft der Musik. Die einen nennen Orpheus, andere Linus (den Sohn Apollos und der Muse Terpsichore und Lehrer des Orpheus und Herkules), wieder andere Pythagoras als den Erfinder, doch habe als solcher nach 1. Mos. 4, 21 Tubal zu gelten:

Sic prior et Cytharam docuit compingere pulchram et
Organa perdocta tangere quaeque manu.

Moses und David seien ihm nachgefolgt. Der folgende Absatz hat zum Thema: *Musica proxima Theologiae.* Durch sie werde Gott gelobt und gepriesen und die rechte Gottesverehrung verbreitet, durch sie nach 1. Sam. 16, 14ff. der Satan vertrieben. Der Dichter weist dann aber auch aus der Profangeschichte nach, daß viele

---

Magistrum Heinricum Fabrum conscriptum, ac nunc denuo, cum additione alterius Compendioli, recognitum. Lipsiae. In officina Wolfgangi Gunteri. Anno M. D. LII. 20ff. 8°. 1[b] und 20 weiß. In der am 29. Juli 1548 in Braunschweig niedergeschriebenen Widmungsvorrede an die Söhne des Superintendenten Nikolaus Medler Martin Nikolaus und Josua gibt Faber an, was er mit diesem Werkchen bezweckt: *Ut pueri nostrae fidei commissi in inferioribus classibus (maioribus enim haec praecepta copiosius tradi necesse est) ad Musicae studium invitarentur, operaepretium me facturum putavi, si usitatissima quaeque canendi praecepta, eorum captui accomodata, congererem.* 2. Ad musicam practicam introductio, non modo praecepta, sed exempla quoque ad usum puerorum accomodata quam brevissime continens. Conscripta a Henrico Fabro Lichtenfelsensi. Impressa Norimbergae in Officina Johannis Montani et Vlrici Neuber. Anno Domini M.D. L. 100ff. 4°. 1[b], A 4[b] und a[b] weiß. Auf dem Titelblatt rechts unten handschriftlich: *Inservio musis Stephani Otthonis Freiberg. Misniae 1638.* Nach Eitner 7, 261 war der aus Freiberg gebürtige Otto Stephan 8 Jahre lang Succentor am St.-Anna-Gymnasium zu Augsburg, 1632—1633 Succentor in Freiberg, darauf Kantor in Weesenstein und nach 8 Jahren in Schandau, bewarb sich 1643 um das Kantorat in Freiberg, wurde aber nicht gewählt, sondern blieb in Schandau, wo er 1648 noch lebte. Der Innenseite des Vordereinbanddeckels ist aufgeklebt der die Musik (Orgel spielend) darstellende Kupferstich von Hans Sebald Beham (Gustav Pauli, H. S. Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte, 1901, S. 133, Nr. 127). Handschriftlich angehängt ist: Tertia pars musicae de fingendis musicis carminibus autore M H F (verschlungen). Aus der Widmung an den Rat von Naumburg vom 1. September 1549: *Collegi hanc sylvulam praeceptorum additis aliquanto pluribus exemplis, sine quibus artes ipsae sunt inefficaces, pro pueris nostrae fidei commissis, non, ut, e manibus excuterem studiosis alios autores, sed, ut aditum patefacerem eis, quo minori negotio et maiori cum fructu legant et intelligant, qui totam rem copiosius tractarunt.*

große Männer sie ausgeübt oder doch hochgeschätzt hätten. Neuerdings ließen Kaiser Karl V.[1] und Herzog Ulrich von Württemberg[2] sich die Pflege der Musik viel kosten. Den nächsten Absatz, in dem Holtheuser die bedeutendsten Komponisten seiner Zeit bzw. der jüngsten Vergangenheit aufführt, möchte ich wörtlich wiedergeben:

Sed non praeteream, quosnam pia Musica claros
Fecerit, haec etiam nunc tetigisse placet.
Illa Josquinus[3] *clarus, tum Semfflius*[4] *illa,*
Illa Gombertus[5] *nobilis arte fuit.*
Tum Lupus[6]*, Heugelius*[7]*, tum Reynerus*[8] *et Isac*[9]*,*
Illa Galliculus[10] *nobilis arte viget.*
Deinde illa Sixtus[11] *noster, Pontanus*[12] *et Helling*[13]*,*
Illa Brettelius[14] *nobilis arte viget.*
Et cui Stoltzeri non nota est Musica Thomae[15]*?*
Non hac Martinus notus et Agricola[16]*?*
Omittendus erit mihi nec Resinarius[17] *atque*
Nec meus hac multum Reuschius[18] *arte valens.*

Zum Schluß wendet sich unser Dichter an die Studenten mit der dringenden Bitte: Wenn Ehrenhaftes Euch am Herzen liegt, wenn Ihr Euch zur Frömmigkeit verpflichtet fühlt, wenn Nützliches und Lobenswertes Euch erstrebenswert scheint, dann:

Musica mortales prorsus mulcentia mentes
Discite et aeternum concelebrare Deum!

Im Anhang sind mehrere von Wittenberger Kommilitonen Holtheusers beigesteuerte Epigramme abgedruckt, die samt und sonders kaum etwas Neues bieten,

---

[1] Vgl. Joseph Schmidt-Görg, Nicolas Gombart, Kapellmeister Kaiser Karls V. Sein Leben und Werk. Bonn 1938, S. 25ff.: Die Hofkapelle Karls V.

[2] Vgl. Gustav Bossert, Die Hofkapelle unter Herzog Ulrich, Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N. F. 25, 283ff.

[3] Josquin des Près, gestorben 1521, Eitner 8, 58; Weimarer Lutherausgabe, Tischreden 2, Nr. 1258. 1563. 3, Nr. 3516.

[4] Ludwig Senfl, vgl außer Eitner 9, 139, die Weimarer Lutherausgabe 5, 635, zusammengestellte Literatur. Nach Hans Joachim Moser, ZfMw 17, 186, ist er zwischen 2. Dezember 1542 und 10. August 1543 gestorben. Wenn man das *fuit* pressen darf, dann sieht auch Holtheuser ihn 1551 als bereits gestorben an.

[5] Nicolaus Gombert, Eitner 4, 301. Nach Schmidt-Görg, S. 108, starb er erst zwischen 1556 und 1566.

[6] Holtheuser meint den Kathedral-Kapellmeister in Cambrai Johannes Lupi, gestorben am 20. Dezember 1539. Vgl. über ihn Hans Albrecht in Acta Musicologica 1934, S. 62ff.

[7] Hans Heugel, vgl. außer Eitner 5, 134. besonders Willibald Nagel, Der Hofkomponist Joh. Heugel, in: Philipp der Großmütige. Beiträge zur Geschichte seines Lebens und seiner Zeit, Marburg i. H. 1904, S. 353—390.

[8] Reynerus de Marthia oder Henricus Reynerus, Eitner 8, 203.

[9] Heinrich Isaac, Eitner 5, 248.

[10] Johannes Galliculus, Eitner 4, 133; Rudolf Wustmann, Musikgeschichte Leipzigs (1909), S. 44.

[11] Sixt Dietrich, gestorben am 21. Oktober 1548 in St. Gallen, Eitner 3, 199. Vgl. Weimarer Lutherausgabe, Briefwechsel 9, 247[4]. Hermann Zenck, Sixt Dietrich. Ein Beitrag zur Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Reformation, Leipzig [1928], S. 12, hat ihn „in der lexikographischen, theoretischen und historischen Literatur des 16. Jahrhunderts" viermal erwähnt gefunden, bei Holtheuser an vierter Stelle.

[12] Joh. Baptista Pontanus, Musicus secretus Papst Leos X. 1519, Eitner 8, 16.

[13] Lupus Hellinck, gestorben als Succentor in Brügge am 14. Januar 1541, Eitner 5, 98; Albrecht, S. 54ff.

[14] Huldrich Braetel, um 1540 herzoglich württembergischer Sekretär, Eitner 2, 169.

[15] Eitner 9, 300.

[16] Eitner 1, 60. Vgl. Funck, Martin Agricola, S. 85.

[17] Balthasar Resinarius, um 1543 Bischof in Böhmisch-Leipa, Eitner 8, 191.

[18] Vgl. oben S. 83, Anm. 3.

sondern nur einzelne Gedanken aus dem Encomium musicae aufgreifen und variieren. Ich stelle die Namen zusammen in der Form, wie sie in die Wittenberger Universitätsmatrikel eingetragen sind:

Vuitkindus Vuitkop Brunsuicensis (5. März 1548)[1]
Johannes Reuschius Rottachensis Francus (27. April 1543)[2]
Leonhardus Venatorius Schleusingensis (September 1544)[3]
Heinricus Nortmerus Neostadia. (3. Juni 1549)[4]
Abrahamus Vdalricus Cronacensis (August 1543)[5]
Paulus Dolz Blauensis (15. Mai 1545)[6]
Michael Hofmann Rodagensis (2. Mai 1550)
Johannes } *Strophius Arnstadienses (23. Juni 1548)*[7]
Andreas }
Johannes Faber Rudachensis (1. Mai 1550).

Damit ersteht vor unseren Augen eine ganze Gruppe musikbegeisterter Studenten der Leucorea um 1550.

Fol. D. 3[b] kehrt der Titelholzschnitt wieder mit der Überschrift:

Musica.

Musica laetitiae comes et medicina dolorum
Jure vocor, duce me cura sepulta iacet,

und mit der jetzt als Unterschrift verwerteten Umschrift: *In Domino mea fixa salus* . . .

Fol. D 4[a] folgt noch ein ebenso sauberer Holzschnitt mit dem Wappen der Vaterstadt unseres Dichters[8]. Über dem Schild schwebt eine Banderole mit der — mir rätselhaften — Inschrift: *Q. A. P. A. E. R. F. 1549*, und darunter liest man:

Bis duo magnanimum tibi sunt data signa leonum,
Queis superas multos, patria terra, duces.
Quae dedit Hilpertus[9] *quondam Rex inclytus, essent*
Virtutis testes ac monumenta tuae.
Ergo aliis etiam virtus tua candida praestet,
Unde tibi et maior gloria, fama, venit.
J. H. H.

Und wieder darunter endlich steht der Vermerk des Druckers, der auf dieses Erzeugnis seiner Presse stolz sein durfte: *Excusum Erphourdiae per Martinum de Dolgen*[10].

---

[1] Er wurde am 24. Februar 1551 Mag. art.
[2] Er wurde am 11. August 1551 Magister.
[3] Er wurde zugleich mit Vuitkop zum Magister promoviert.
[4] Das ist: aus Neustadt am Rübenberge.
[5] Er erlangte am 14. August 1550 die Magisterwürde.
[6] Vgl. über Dolscius zuletzt Theolog. Literaturzeitung 1941, Sp. 152. Er wurde zugleich mit Reusch Magister. Zu dem von ihm beigesteuerten griechischen Gedicht hat ein Zeitgenosse in dem einen Zwickauer Exemplar eine lateinische Übersetzung handschriftlich hinzugefügt.
[7] Vgl. Weimarer Lutherausgabe, Briefwechsel 1, 34.
[8] Den Hauptschmuck des Rathauses von Hildburghausen bilden an der Brüstung über dem Portal zwei sandsteinerne Tafeln mit Reliefs aus dem 16. Jahrhundert, rechts das Stadtwappen mit den vier Löwen, wie es der Holzschnitt zeigt, links das große sächsische Wappen (Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, Heft XXIX, Herzogtum Sachsen-Meiningen, Amtsgerichtsbezirk Hildburghausen, 1903, S. 51).
[9] Hildburghausen erscheint 1279 als Hilteburghusen; Hilte Abkürzung von Helispert, Erbauer der Burg.
[10] J. Braun, Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels 10, 92.

Rhythmische und tonale Studien zur Musik der Antike und des Mittelalters

Von Ewald Jammers, Dresden

II. Auf dem Wege zum Mittelalter

Fortsetzung

Der Hexameter in der mittelalterlichen Musik

Die karolingische Renaissance mußte untergehen, um neuen völkischen Kulturen Platz zu machen. Wir sahen, wie ihre musikalischen Formen in St. Gallen noch einige Zeit weiterlebten, aber schließlich doch mißverstanden wurden. Währenddessen aber entstanden anderswo neue Formen, entwickelte sich eine neue Musik; und auch in dieser neuen Musik fand die antike Metrik eine Unterkunft. Es handelt sich vornehmlich um das Gebiet der deutsch-romanischen Sprachgrenze von der Kanalküste bis zur Mosel, bis Trier. Während man in den schwäbischen Klöstern neben den Prozessionshymnen die Sequenzen — im Grunde auch vielleicht mit ihrem syllabischen Stil eine altertümliche Form — pflegte und auch in den nun komponierten Offizien syllabischere Musik bevorzugte[1], bemühte man sich im fränkischen Grenzland um einen kunstvollen Stil, der anscheinend für weite Gebiete und mehrere Jahrhunderte vorbildlich wurde, um eine Neugestaltung der Melismatik, eine Umformung der alten Rhythmen, überhaupt um eine Eroberung gregorianischer Elemente, um ihre Neugestaltung nach der Musikauffassung des neuen abendländischen Menschen.

Man bemühte sich also auch um die antiken Metren. Im einzelnen ergab sich dabei, daß sich der sapphische Vers — der sich einem Vierheber stark angeglichen hatte — in der Hymne einigermaßen hält, während jedoch der Hexameter aus ihr verdrängt wird; und wenn es auch Ausnahmen, wenn es auch jetzt noch hexametrische Hymnen gibt, so ist es doch sehr zweifelhaft, ob es sich wirklich um liturgisch-musikalische Werke handelt oder nur um literarische Erzeugnisse. Der Hexameter verliert also seine Stelle an den vierhebigen Vers und scheint nicht mehr für die lyrisch-hymnodische Kunst geeignet. Dafür dringt er aber vor allem in das Offizium der Tageszeiten ein und liefert (neben anderen Versarten) die poetische Form für die Historien, wie man damals einheitlich verfaßte Offizien bezeichnete, und findet überhaupt den Weg zu den liturgischen Formen außerhalb der Hymnen.

Selbst Meßgesänge mit Hexametern finden wir: so den Introitus *Salve sancta parens* (nach den Versen des Caelius Sedulius) mit dem Vers *Virgo dei genitrix*, das zugehörige Graduale mit dem gleichen Versus[2], oder das Alleluja *Solve jubente Deo*.

Die Introitusmelodie des *Salve sancta parens* ist die des Epiphanie-Introitus[3]. Der Hexameter wird also nicht anders behandelt als der Prosasatz *Ecce advenit dominator*; und man sah

---

[1] Vgl. meine Studie: Germanische Elemente, in Dt. Musikkultur I, 1936, S. 261.
[2] Vgl. Pal. mus. Bd. I, Pl. X.
[3] Vgl. z. B. Ursprung, Kath. Kirchenmusik.

sich veranlaßt und berechtigt, den 2. Vers des Caelius Sedulius (*qui caelum terramque*) *tenet per saecula, cuius* ganz primitiv umzuwandeln in *regit in saecula saeculorum.* Die neue Textierung erfolgte so, daß die langen Melismen auf die Akzentsilben gelegt wurden, entsprechend dem prosaischen Vorbild von Epiphanias. Auch der zugehörige Introitusvers, der heute nicht mehr verwandt wird, benutzt für die Psalmodieformeln, wie üblich, die Wortakzente und nicht die Vershebungen und dokumentiert also ebenso deutlich, daß der Hexameter als Prosa vertont wurde.

Wann dieser Introitus entstanden ist, läßt sich nicht ganz genau bestimmen; das 12. Jahrhundert stellt den spätesten Termin dar, da zu dieser Zeit der Introitus im Codex 339 von St. Gallen nachgetragen wurde. In Hss. des 10. Jahrhunderts fehlt er; an sich erinnert die Fortführung des Hexameters durch Prosa an die Offizien von Marchienne, von denen nachher zu sprechen sein wird, und ihre Zeit; trotzdem scheint mir, daß man Hucbald oder einen Komponisten aus seiner Umgebung nicht mit dieser unschöpferischen Textunterlegung belasten darf.

Der Allelujavers *Solve jubente Deo* — ebenfalls anscheinend in Handschriften des 10. Jahrhundert noch nicht nachweisbar — zeigt dagegen stärkeren Einfluß des Hexameters, wie nachfolgendes Bild ergibt, in dem die Ziffern über den Längenzeichen die Zahl der Töne bedeuten, die auf dieser Silbe zu singen sind, während die unteren Zeichen angeben, ob die Silben akzentuiert sind oder nicht:

13 1 2 3 1 21 1 / 1 1 1 6 1 1 9 2 // 3 16 2 5 1 1 6 / 2 1 4 1 7 1 2 42 1 //.

Die kurzen Silben enthalten meist nur wenige Töne; die vom Versmaß oder vom Wortakzent hervorgehobenen Silben — meist fällt beides zusammen — erhalten die langen Melismen. Beachtlich ist freilich die schon bekannte Unterdrückung des 4. Fußes und die Hervorhebung des Wortakzents beim 3. Fuß des 1. Verses *deo* oder dem 1. Fuß des 2. Verses — beachtlich aber noch mehr die kurze Schlußsilbe dieses Allelujas — (und der Melodienreichtum der vorangehenden Hauptsilbe des letzten Wortes und Fußes), wodurch sich dieses Alleluja von allen anderen unterscheidet.

Die musikalische Situation ist deutlich: Es handelt sich um einen Kompromiß zwischen der Gregorianik, insbesondere also ihrem Allelujastil, und dem Rhythmus des Hexameters (freilich nicht des streng metrischen, sondern des der Übergangszeit), in dem der Wortakzent (von der Gregorianik begünstigt) das Metrum umgestaltet.

Der Vers, für den Ursprung freilich antike Herkunft annimmt[1], findet sich auch im Petrusoffizium Hucbalds[2], und so dürfte es nicht abwegig sein, Hucbald auch als den Komponisten dieses Alleluja in Erörterung zu bringen. Dem steht nicht entgegen, daß die übrigen Gesänge des Meßpropriums von Petri Kettenfeier in die Zeit des Papstes Hadrian fallen, da das Alleluja damals noch nicht in notwendigem Zusammenhang mit den übrigen Gesängen stand und entstand.

Die hexametrischen Tropen im allgemeinen müssen hier übergangen werden, aus Platzmangel und auch deswegen, weil meist die Melodien nur neumiert, also ohne Fixierung auch der Tonhöhe erhalten sind, und weil sie ihre besondere Problematik haben, die hier zu erörtern abseitig wäre[3]. Unter ihren Komponisten sei — als einer der ersten? — wieder Hucbald erwähnt mit dem Tropus *Quem vere*

---

[1] Kath. Kirchenmusik, S. 26.

[2] In beiden mir zugänglichen Quellen: Hss. 117 und 118 von Douai und Antiphonar von Worcester (Paléogr. mus. XII).

[3] Außerdem berichtet über sie v. Gemmingen in seiner Heidelberger Dissertation: Die Tropen des Reichenauer Kantatoriums in Bamberg, 1941.

pia laus[1]. Im übrigen scheint es aber, als ob hexametrische Tropen dem deutschen Sprachgebiet fremd geblieben und mehr in Limoges oder allgemein dem Westen zu Haus gewesen seien, obwohl sich solche Tropen auch in deutschen, z. B. St. Galler Hss. vereinzelt finden[2].

Die metrischen Sequenzen mögen im Zusammenhang mit den übrigen Sequenzen erörtert werden. Daß auch an ihrer Vertonung aller Wahrscheinlichkeit nach Hucbald beteiligt war, habe ich anderwärts erörtert[3].

Als letzte liturgische Form, in die die antike Metrik eindringt, sei das Offizium der Stundengesänge genannt. Hier ist Hucbalds Mitwirkung wieder mit größerer Sicherheit zu belegen. Seine Autorschaft steht einigermaßen fest für das Rictrudis- und das Petrusoffizium[4].

Die Antiphonare von Marchienne (Stadtbibliothek Douai) enthalten aber außer den beiden genannten noch mehrere andere Offizien, die auch metrischen Text haben, so das Maurontus- oder das Eusebiaoffizium, die Dreves gleichfalls Hucbald zuschreiben möchte[5], ferner das Gertrudisoffizium, daß aber nur eine Verdoppelung des Rictrudisamtes darstellt[6]. Das Rictrudisoffizium enthält Nocturnantiphonen, die in der Regel aus einem Hexameter und einem freimetrischen oder auch schon prosaischen Schluß bestehen, mit einsilbigem Reim, ferner Responsorien mit zwei Hexametern oder einem Distichon und einem metrischen oder angenähert metrischem Schluß, der aber bewußt kürzer gehalten ist als bei den Antiphonen, mit mehr gelegentlichen Reimen, und schließlich gereimte, aber in der rhythmischen oder metrischen Form völlig verwilderte Laudesantiphonen.

Das Petrusoffizium enthält Responsorien in hexametrischer Form — stellenweise sogar ohne Wahrung der Pentemimeres, jedoch mit Elision (die auch noch in der metrischen Sequenz *Rex caeli* statthat), die Antiphonen aber besitzen zumeist prosaischen Text.

Das Maurontusoffizium enthält reine leoninische Hexameter, sowohl bei den Antiphonen wie den Responsorien; auch es kennt aber noch die Elision, was für eine frühe Datierung wesentlich ist.

Wenn man diese Offizien auf Grund ihrer Formen in eine Entwicklungsreihe bringen will, so würde das Petrusoffizium mehr in den Anfang gehören und nicht ans Ende, wie das die Legende behauptet, während das Maurontusoffizium eher das letzte sein könnte. Daß es trotz seiner vollkommeneren, glatteren Form dem Verfasser des Rictrudisoffiziums oder aber doch seiner Schule angehört, beweist eine Stileigentümlichkeit: die Gepflogenheit, hier das Wort Rictrudis in den zweiten (freigebauten) Teil der Antiphon zu bringen, dort in ähnlicher Weise Mau-

---

[1] Handschin: Etwas Greifbares über Hucbald, Acta mus. 1935, 159.

[2] Z. B.: *Kyrie omnipotens genitor.* Über das Eindringen der Hexameter in die Reichenau vgl. v. Gemmingen a. a. O. Auch er unterscheidet die prosavermischten des 10. Jhdts. von den späteren Leonini.

[3] „Völkische Zugehörigkeit". Daß Hucbald der Schöpfer dieser liturgischen Form ist, wird von Handschin stark bezweifelt (ZfMW 13/117).

[4] Vgl. Analecta hymnica 13, 227.

[5] Analecta hymnica 13, S. 135.

[6] So daß also eine leistungsfähige Schule für längere Zeit nicht bestanden hat und die Annahme, daß Hucbald selber die wichtigste Rolle gespielt hat, wahrscheinlich ist.

rontus in die Mitte des Hexameters und Amatus oder Amandus an den Hexameterschluß zu setzen, die Antiphonen also in dem Namen der Heiligen gipfeln zu lassen.

St. Amand, Hucbalds Kloster, ist aber nur ein Ort, wo man metrische Offizien komponierte. Eine Übersicht über ihre Verbreitung zeigt eine große Vorliebe für sie in dem ganzen Gebiet von der Kanalküste bis zur Mosel: Rouen, Amiens, Cambrai und andere Orte Nordfrankreichs, dann flandrische, brabantische, holländische Städte und Klöster sowie Trier, Koblenz und Aachen. Ein weiteres Gebiet der Pflege stellt dann der Norden dar: Bremen, Lübeck, Dänemark; es dürfte aber wesentlich jünger sein. Auch die Klöster der Ostmark und das Erzstift Salzburg selber sind noch auf deutschem Boden zu nennen, wenn man von gelegentlichem Auftreten an einzelnen Orten absieht.

Das Agriciusoffizium verdient unsere besondere Aufmerksamkeit. Für sein hohes Alter spricht übrigens, daß das Offizium die Tonartenfolge der Gesänge, die seit Hucbald für das gesamte Mittelalter eigentlich obligatorisch war, nicht kennt und, wie man trotz eines Einschubs annehmen darf, auch von Anfang an nicht gekannt hat. Die Vesper- und Laudesantiphonen kennen sie indessen oder haben sie vielleicht besessen. Jener Einschub, eine Antiphon, die auf den Nagel Christi hinweist, dürfte auf den Verfasser der Vita des Agricius (zwischen 1030 und 1045)[1] zurückzuführen sein. So kann man also das eigentliche Offizium vielleicht in die erste Hälfte des 10. Jahrhunderts, als Agricius in St. Maximin feierlich beigesetzt wurde[2], d. h. einigermaßen in die Zeit Hucbalds, versetzen und ist wohl verpflichtet, ihm die gleiche Aufmerksamkeit zu schenken.

Für die nachfolgenden Untersuchungen greife ich einige Antiphonen des Agricius- und Maurontusoffiziums heraus; beide Offizien zeigen einige Unterschiede, das Agriciusoffizium scheint dabei ursprünglichere, das Maurontusoffizium entwickeltere Formen zu besitzen.

Und nun der Rhythmus dieser hexametrischen Musik! Sie ist uns nur in spätmittelalterlichen Handschriften mit sogenannter Choralnotation überliefert, d. h. ohne direkte Angabe des Rhythmus; aber mir scheint es zweifelhaft, ob diese Offizien überhaupt je rhythmisch notiert waren. Ich habe bereits in meiner Studie über das Karlsoffizium versucht, aus der Gestalt der Melodie einige Erkenntnis über den Rhythmus zu gewinnen, und auch hier scheint dieser Weg fruchtbringend. Das Einzelwort oder die kleine Wortgruppe ist Ausgangspunkt der Vertonung.

Eine Statistik über die sechs ersten Nocturnantiphonen des Maurontusoffiziums bringt folgendes Bild: Die Worte mit dem Akzent auf der drittletzten Silbe geben

2 Töne	der	letzten	Silbe	2mal,
1 Ton	„	„	„	14 „
2 Töne	„	vorletzten	„	13 „
1 oder 3 „	„	„	„	3 „
2 „ 4 „	„	Akzentsilbe		4 „
1 „ 3 „	„	„		12 „

die Folge von 3+2+1 Tönen findet sich 7mal.

Von den Worten mit dem Akzent auf der zweitletzten Silbe geben die auftaktlosen

2 Töne der letzten Silbe	6mal,
1 oder 3 Töne	18 „
2 Töne der Akzentsilbe	14 „
1 oder 3 „ „ „	10 „

[1] Vgl. Kentenich, Geschichte der Stadt Trier, 1915, S. 130.

[2] Kentenich, a. a. O., S. 114.

Die auftaktischen Worte dagegen

2 Töne der letzten Silbe 6mal,
1 Ton „ „ „ 15 „
2 oder 4 Töne „ Akzentsilbe 15 „
1 „ 3 „ „ „ 6 „

die erste unakzentuierte Wortsilbe erhält

1 Ton in 14 Fällen (davon 6 im 4. Fuß, 1 im 5. Fuß),
2 Töne „ 9 „ „ 4 „ 5. „ 2 „ 4. „
3 „ „ 14 „

Für das Maurontusoffizium besagt das statistische Bild also zunächst, daß die Worte möglichst mit 1 Ton (oder 3 Tönen) auf einer Silbe beginnen oder schließen und im übrigen 2 oder 4 Töne auf einer Silbe bringen. Natürlich gibt es Ausnahmen; daß z. B. die zweisilbigen Worte, in denen die Eröffnungssilbe gleichzeitig Akzent- und Vorschlußsilbe ist, häufiger 1 oder 3 Töne bringt als die verwandte Gruppe mit Auftakt und Akzent auf der 2. Silbe, ist begreiflich. Die übrigen Ausnahmen deuten zumeist auf syntaktischen Einfluß: 2 Töne auf der Schluß- oder Anfangssilbe besagen zumeist, daß das betreffende Wort als Teil einer Gruppe vertont wird, vor allem dann, wenn das andere Wort dieser Gruppe ebenfalls mit 2 oder 4 Tönen beginnt oder schließt. Natürlich kann Ähnliches für die einsilbigen Anfänge und Schlüsse gelten, falls Entsprechung vorliegt.

Für das Agriciusoffizium läßt sich eine ähnliche Statistik aufstellen, doch sind bei ihm die angeführten Ausnahmen besonders zahlreich, so daß diese Regel nicht so in die Augen springt. Aus dieser Statistik ergeben sich rhythmische Folgerungen, die auch beim Karlsoffizium schon gezogen wurden.

Für beide Offizien also gilt eine Hauptregel, daß der letzte Ton oder die zwei letzten Töne etwa bei den Hexameterschlüssen als letzte einer „Divisio" lang sind, ebenso wie häufig der erste Ton; der Rhythmus hat also etwa folgende Form: 𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ . . . 𝅗𝅥 oder: 𝅗𝅥 ♩♩♩♩♩♩♩♩ . . . 𝅗𝅥 usw. bzw. 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩♩♩♩ . . . 𝅗𝅥 𝅗𝅥. Ausnahmen, d. h. lang zu nehmende Töne, bringen fast nur einige Akzentsilben wie *Tréveri, succéssit, éxstat,* bzw. beim Maurontusoffizium: *centúplices, fídei, méritum, cóluit.*

Andere Ausnahmen sind in der Regel leicht aus deklamatorischen Gründen verständlich.

Eine dritte Ausnahme finden wir auf den fünften Füßen der Hexameter; darauf mag nachher kurz eingegangen werden. Grundregel aber scheint also zu sein, daß man die Töne gleich lang nimmt, bis auf die Eingangs- oder Schlußtöne.

Die Melodiegestalt mit ihrer Kadenzbildung fast bei jedem Wort (und den Gipfeltönen auf lang genommenen Akzenttönen) entspricht der Rhythmik. Diese läßt sich aber auch mit der Regel der Musica enchiriadis (Hucbalds)[1] (*Ego sum* usw.) in Einklang bringen, und wir hätten dann die Tatsache festzustellen, daß die Theorie in erster Linie der zeitgenössischen Komposition entspricht, obwohl sie so tut, als rede sie nur vom alten Choral, d. h. aber, daß sie dabei glaubt, daß neues Schaffen und alter Choral völlig übereinstimmen.

Dieser Rhythmus läßt sich als ein deklamatorischer Stil, ein Verkündigungsstil erfassen. Und die wichtigen Wortgestalten werden durch Häufung der Melismen, also durch Vergrößerung der Masse hervorgehoben. Alle diese Tatsachen, das Wort als Grundlage der Komposition, die Hervorhebung der Konturen, die freie Verfügung über den Maßstab des Rhythmus, bedeuten, daß das Schema des Hexameters, wie es sich allmählich herausgebildet hatte,

[1] Diese einfache Rhythmik benötigt auch kaum eine rhythmische Neumenschrift.

mit akzentuierten Hebungen, völlig preisgegeben worden ist. Die Hexameter wurden — so will es auf Grund dieser Umstände scheinen — wie Prosa behandelt. Sie sind nicht Weiterbildungen der karolingischen Hofverse, sondern diese Offizien sind Abwandlungen des Offizienstils.

Bereits Handschin weist darauf hin, daß die Leoninischen Reime es unmöglich gemacht hätten, die metrischen Hebungen zu beachten, und zitiert noch Geoffroi de Vinsauf[1]. Trotzdem gibt es Ausnahmen von dieser Prosastellung. Die Zäsur wird niemals so scharf genommen, daß man nicht verspüren könnte, daß beide Vershälften zusammengehören; vielmehr wird die melodische Gestalt von dem Vers als Ganzem aus gewonnen. Dem widerspricht nicht die scharfe Zeichnung der Wortkonturen. Wichtiger ist aber folgendes. Die beiden letzten Füße, deren Akzente mit den Wortakzenten fast stets zusammenfallen, behalten eine metrische Bedeutung.

Das konnte man schon bei den Auftaktsilben des letzten Wortes beobachten: Die bevorzugte Verwendung des 5. Fußes für den mehrtönigen Wortanfang beweist, daß man keine Konturen in ihm wünscht. Ferner gestattet man sich, wie bereits erwähnt, allerlei Ausnahmen, d. h. man liebt vor dem Versausklang einen lebhaften Rhythmus (in Erinnerung an den Daktylus des 5. Fußes). Im übrigen umfaßt der 5. Fuß meist „2 Halb-Takte". Der 4. Fuß aber findet nach wie vor, was seine Metrik betrifft, geringere Beachtung. Er wird nicht unbedingt, wenn auch häufig, kurz vorgetragen. Auf jeden Fall aber wird eine allzu scharfe Diskrepanz zwischen dem sprachlichen Akzent und der Hebung des 4. Fußes vermieden, indem die letzte Silbe des 3. Fußes, falls sie den Akzent trägt, durch Melismen gedehnt wird. Für das Agriciusoffizium sind hier zahlreiche Pressus ganz auffällig und sonst schlechthin unerklärbar.

So wird also in der zweiten Hälfte des Hexameters diese Übereinstimmung zwischen Wortakzent und Metrum, noch mehr: der Fluß des Hexameters möglichst gewahrt.

— | —́ ⏑̄ ⏑̄ } | —́ ⏑ ⏑ | —́ ⏑
— | —́ —̀ ⏑̄ ⏑̄

Umgekehrt ist es bei den Hebungen der drei ersten Füße: Notwendig fällt die 3. Hebung des leoninischen oder überhaupt des geteilten Hexameters auf eine unbetonte Silbe, und so scheint es, daß wenigstens dieser erste Halbvers rein prosaisch vertont worden ist. Indessen fällt auf, daß die erste Hebung bei den Offizien von Marchienne, wenn sie einen Wortakzent enthält, mit einem Melisma von einer Art ausgestattet wird, die glauben macht, daß es als Auftakt beginnt. Auf diese Weise also entsteht eine gewisse Ähnlichkeit mit der zweiten Vershälfte, aber auch eine gewisse Gegensätzlichkeit zum Metrum — eine Gegensätzlichkeit, die auch in späteren hexametrischen Offizien noch spürbar ist, so etwa im Karlsoffizium *Regali natus*.

Hier werden die ersten Silben, wenn sie nicht auftaktisch sind, nur mit nebenwertigen Einzeltönen bedacht; dafür verleiht die Melodieführung anderen Silben ein größeres Gewicht[2].

---

[1] ZfMW 13, S. 116.

[2] *Karolus* (Dorisch 2 x) mit Melodiegipfelton auf der letzten Silbe, *Juxta* (Dorisch) mit Melisma und Tonika auf der 2. Silbe, *Visio* und *Consonat* (Hypdorisch) mit stark hervorgehobenem Melodiegipfel beim nächsten Worte, *Reddidit* mit Melodiegipfel und langem Melisma auf der letzten Silbe, *Mentibus* und *Uribus* (Hypophrygisch) mit Spannungston auf der 3. Silbe, *Supplex* (Hypophrygisch) mit melodischem Sprung bei der 2. Silbe, usw. Im übrigen konnte diese Verlagerung des Gewichts schon bei dem St. Galler Versus beobachtet werden, sei es bei den metrischen unversehrten Versen dadurch, daß Kürzen und Längen ausgetauscht werden (♩ ♫ 𝅗𝅥 statt 𝅗𝅥 ♩ ♫), sei es durch das Auftreten „auftaktischer Hexameter". Solche auftaktischen Hexameter brachte

Das Agriciusoffizium verwendet eine ähnliche Methode: Es dehnt durch Melismen den 1. Fuß, was um so auffälliger ist, als es sonst große Melismen nicht liebt. Hierdurch bleibt die metrische Form bei den ersten Worten der Hexameter in etwa gewahrt. Ich lasse eine Tabelle der vier- und mehrtönigen Melismen folgen (die Ziffern des Agriciusoffiziums stehen in Klammern):

	–	◡◡	–	◡◡	–	◡◡	–	◡◡	–	◡◡	–	–
viertönig	2	4	1	3	1	4	4	—	4	—	4	—
	(4)	—	—	—	—	—	—	(2)	—	—	—	—
mehr als viertönig	2	—	—	—	—	2	3	—	1	1	3	—
	(1)					(1)	—	(2)	3	—	—	—
insgesamt	4	4	1[1]	3	1[1]	6	7	1	5	1	7	—
	(5)	(1)	—	—	—	(1)	—	(4)	3	—	—	—

Trotz beträchtlicher Unterschiede zwischen den beiden Offizien läßt sich klar erkennen, daß diese Melismen nach metrischen Grundsätzen angebracht sind. Im übrigen kommt auch im Agriciusoffizium eine Auftaktbildung bei einer akzentuierten 1. Hebung vor: Beim Enjambement: Offi-ci - i - que | No-men habet[2].

Schließlich scheint es gelegentlich möglich gewesen zu sein, daß die 3. Hebung wortwidrig akzentuiert wurde. Vgl bei den nachfolgenden Beispielen *opús* und *terrís* mit ihren Schlußmelismen; auch beim Agricius gibt es einige solcher Fälle. Aber es sind natürlich Ausnahmen.

So stellt sich der Hexameter als ein Gewand dar, das sich über den Rhythmus des vertonten Sprachakzents lagert, das dabei stellenweise, d. h. in der zweiten Vershälfte, sich dieser Unterlage sichtbar anpaßt, sie aber in der ersten mit seiner verqueren Rhythmik bewußt verleugnet. So werden die Texte also in erster Linie als Prosa vertont, doch so, daß der Vers mit einem gewissen eigenen, sozusagen kontrapunktlichen Rhythmus erhalten bleibt: Die Spannungsmöglichkeiten der ersten, die Konkordanzmöglichkeiten der zweiten Vershälfte werden grundsätzlich benutzt, und die unbewußten Tendenzen bei der Behandlung der einzelnen Füße, insbesondere der 1., 4. und 5., werden aufgenommen und organisch zusammengefaßt.

Das Wissen um ihre antike Herkunft aber verleiht ihnen noch einen besonderen Glanz und vielleicht auch einen besonderen Wert. Demgegenüber stellt der Humanismus mit seiner Rückkehr zum Skelett — aber nicht als einem Träger einer geistigen Welt, die sich durch die ornamentalen Verzierungen andeuten konnte, sondern in armseliger Selbstgenügsamkeit — einen Schritt zum Materialismus oder Formalismus dar, zur Ungeistigkeit, die nicht ernst genommen werden konnte.

Es möge die Übertragung von drei Antiphonen aus dem Maurontusoffizium nach den Hss. Douai 117 und 118 folgen sowie von drei Agriciusantiphonen nach Cod. 5 der Diözanbibliothek Köln[3].

---

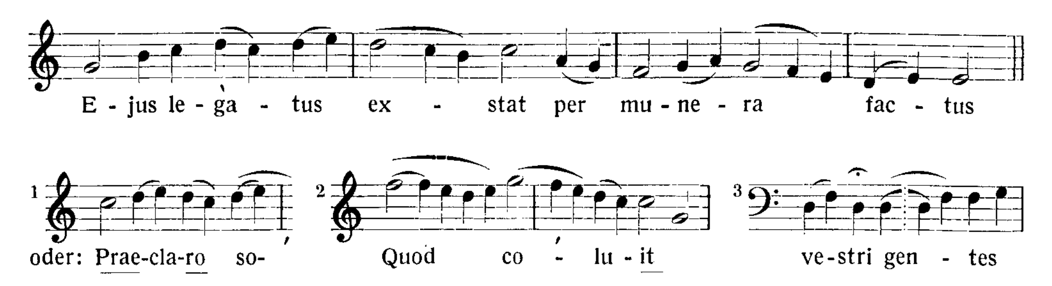
dort bereits der Schreiber des *Rex benedicte* (oder vielleicht doch der Komponist Waldramm selber?). Wer also nicht glauben will, daß der Schreiber gedankenlos gearbeitet habe, findet im Stil dieser gleichzeitigen Offizien eine Unterstützung. Die Übereinstimmung beider Kompositionsgruppen geht dabei bis zur Verwendung von Pressus bei auftaktlosem, d. h. akzentuiertem Textbeginn:

[1] Durch besondere Zufälle bedingt, die zu erörtern hier zu weit führt.

[2] Ob aus dem Beispiel zu folgern ist, daß man nicht „Halbtakte" ($^2/_4$), sondern „Großtakte" ($^4/_4$) empfand, lasse ich dahingestellt. Beim Maurontusoffizium lassen sich „Großtakte" leichter durchführen.

[3] Den Bibliotheken schulde ich herzlichen Dank für Verleihung oder Photokopien.


Maurontus
Fruc - 1 tus cen - tu - pli - ces re - ci - pis Mauron - te per - en-nes
Ob pi - e - ta - tis o - pus a te quod nunpsit A - ma - tus
Res o - pe - ran - do sa - cras te man - sit san - cta vo - lun - tas
Per fi - de - i me - ri-tum Mau-ron - - - te am-ple-xus Jhe - sum.
Prae - cla - ro so - ni - tu no men mi - ra - bi - le Jhe - su
Quod co - lu - it ter-ris mo-du-lat Mau-ron - tus in astris
Agricius
Hic patri - ar - cha pri - us ex - i - stens Anti - o - chenus
In Tre-ve - ri praesul suc - ces - sit post du - o - de-mus.
Jus - su Sil - ve - stri gen - tes ad - i - ens Tre - ve - ro - rum
Il - lis fit pa - stor pri - mas quo - que Teu - to - ni - co - rum
Hic mo - de - ra - tri - cis He - le - nae ca - rus et ap - tus



Diese Übertragung zu begründen, muß ich mir leider an dieser Stelle versagen. Es genügt wohl, wenn ich nochmals auf die Hucbaldsche Vortragsregel verweise: seinen eigenen Kompositionen wird sie doch wohl gemäß sein; wer aber Bedenken trägt, mag sich Statistiken über die Wortgestaltung anlegen[1]. Auch von der Erkenntnis dieses flächenhaften Stils aus kommt man zum gleichen Ergebnis[2].

Die Beachtung des Wortes, die Gestaltung der Wortmelodie[3] erinnern dabei lebhaft an die antiken rezitativen Hymnen, etwa die delphischen Fragmente. Aber soweit eine Verwandtschaft auf Grund von Beeinflussungen besteht, ist der antiphonale Stil mit gewissen Resten der antiken Akzentbeachtung und nicht die strophische Hymne der Vermittler.

Auf die Tonalität, auf den Melodiestil an sich einzugehen, erübrigt sich: Diese hexametrischen Kompositionen beanspruchen da keine besondere Stellung. Wir befinden uns im Bereich der mittelalterlichen Tonarten. Der Melodiestil ist zwar der einer besonderen Schule — einer Schule, die mit Melodieflächen und Konturen arbeitet —, aber sie teilen ihn mit anderen Kompositionen und wechseln ihn im Laufe des Mittelalters[4].

---

[1] Gelegentlich, in Zweifelsfällen, wurde natürlich so übertragen, daß der sonst einwandfrei sich ergebende Takt gewahrt bleibt, der an sich aber nicht mit der Voraussetzung gegeben ist. Noch weniger als Voraussetzung gegeben sind die metrischen Ergebnisse. — Selbstverständlich bleiben aber Zweifelsfälle bestehen, und es ist durchaus möglich, daß an dieser Übertragung Verbesserungen vorzunehmen sind.

[2] Vielleicht wird es mir möglich sein, später umfassende Statistiken vorzulegen.

[3] Daß dabei die vom Hexameter verursachten Wortstellungen gewisse melodische Besonderheiten zur Folge haben, sei angemerkt; aber auch sie haben nichts mehr mit der Antike unmittelbar zu tun.

[4] Ein letztes Beispiel für die Vertonung von Hexametern mögen die Vergilstellen des Codex Laurent. 23 Ashburnh. bringen, die Combarieu in seinen „Fragments de l'Enéide en musique" veröffentlicht hat. Wieder ist offensichtlich, daß nach den Wortakzenten und nicht nach den Vershebungen komponiert worden ist und daß doch der Vers nicht übersehen wurde: Ich lasse eine Übersicht über die Verteilung der Melismen und die metrischen Längen und Kürzen folgen (wobei die Ziffern der 3. Zeile die Ligaturen bei den Längen bedeuten mögen):

–	◡◡	–	◡	◡	–	◡◡	–	◡◡	–	◡	◡	–	◡
10	2|4	7	5	4	8	3|3	4	2|3	10	5	20	8	3
	2		1			6		8					

Deutlich zeigt sich auf der einen Seite eine Häufung der Melismen auf den Hebungen des 1. und 5. (3. und 6.) Fußes, ferner auf den Kürzen des 5.(!) und 2. Fußes, während der 4. Fuß wieder melismenarm ist, so daß also doch eine gewisse Einwirkung der Verses spürbar zu sein scheint.

Selbstredend aber bestehen noch weit deutlichere Beziehungen zum Wort: die Akzentsilben ziehen einschließlich der einsilbigen Worte die Hälfte aller Melismen an sich; die Anfangssilben fast ebenso (ohne die einsilbigen, auf die ein Siebentel bis ein Achtel der Melismen kommen), während die Endsilben (wenn man von den Fällen des 5. Fußes oder vor Interpunktionen absieht) verschwindend gering mit Zierfiguren bedacht sind.

Zusammenfassung

Der Weg vom Altertum zum Mittelalter, dem in dieser Studie nachgegangen wurde, ist nicht der Weg der Hymne, obwohl er sich vielfach mit ihm berührt. Die Geschichte der Hymne beginnt gleichfalls mit Ambrosius. Sie führt aber über die irische Dichtung, deren silbenzählende Rhythmik und Reimtechnik dem Hymnologen bekannt, deren Melodien aber unerforscht, vielleicht kaum überliefert sind, über benediktinische, römische, karolingische Hymnen ins Mittelalter. Sie führt zur rhythmischen Dichtung und ihrer Musik, wie wir sie zwar kurz bei den Nachbildungen der echten ambrosianischen Hymnen kennenlernten, die aber doch ein großes Forschungsgebiet für sich darstellt. Die Aufgabe, die die vorliegende Studie sich gestellt hat, war bescheidener: sie verfolgte die antike Form selber, so, wie sich gerade brauchbares Material darbot.

Ambrosius, der Lateiner aus Trier, beschränkte sich auf primitivere Dichtungsformen der Antike, die gegenüber der orientalischen Melismatik wahrhaft als volkstümlich gelten konnten, er gab die komplizierte Rhythmik der lyrischen Strophen, die Oktave mit ihrer Gliederung und als Ambitusvorschrift preis, er gab letzthin alles preis, was unbedingt mit der geschlossenen Diesseitigkeit der antiken Weltanschauung verbunden war. Was er aber behielt, konnte sich auch der Gregorianik eingliedern[1], konnte auch noch der aus dieser erwachsenden mittelalterlichen Musik sich zugesellen oder als Vorbild dienen.

In der antiken Erinnerungen sich hingebenden Hofmusik der (Merowinger oder) Karolinger wurden dann die alten Strophen, insbesondere aber die Hexameter-Pentameter-Distichen wieder hervorgeholt. Indessen, die alten Grundlagen bestanden nicht mehr. Auch die Umgebung in diesem Sammelbecken vieler kultureller Ströme war nicht geeignet für ein rechtes Fortleben, weder die Gregorianik des römischen (oder gallikanischen) Chorals, noch die irischen oder germanischen Gesänge. Das Schema des Hexameters wurde zum Wesentlichen. Das Leben der antiken Metrik wurde asketiziert, das Wort in seiner leiblichen Form dem Rhythmus unterworfen. Das konnte aber nur eine Zeitlang so bleiben, vielleicht nur so lange, als irischer oder romanischer Geist vorherrschte. Bei den Germanen aber wurde anscheinend der Wortakzent der metrischen Dichtung und Musik viel zu stark ausgesprochen, als daß er sich lange hätte unterdrücken lassen, zumal er im Choral längst maßgebend war.

Der Umbruch läßt sich in den Schöpfungen der St. Galler „Sängerschule“ am deutlichsten verfolgen. Der Wortakzent wird maßgebend, das metrische Gefüge löst sich auf. Es entstehen ausgesprochene Kompromißgebilde, die aus sich heraus nicht voll verständlich sind.

Die weitere Entwicklung geht also von dem Umstand aus, daß die metrische Dichtung Prosa ist, die nach nicht für die Musik verpflichtenden Gesetzen geformt ist. Als hymnische Dichtung mußte sie demnach entweder literarisch werden oder

[1] Es ist interessant, daß der metrischen Hymne des Ambrosius der Ambrosianische Choral gegenübersteht, der viel melismenreicher ist als der gregorianische, während Rom, in der Hymnodie zurückhaltender, dafür diese Melismen stärker reduziert und seinen lateinischen Formengeist also innerhalb des liturgischen Gesangs im engsten Sinne, im Kerngebiet selber geltend gemacht hat.

hinter solche Dichtungen zurücktreten, die der Musik, die an Wortakzente anknüpfen wollte, besser dienen konnten. Dafür standen ihr die Wege zu den meisten liturgischen Gesängen offen, die bisher sich reiner Prosa als Text bedient hatten.

Es gab nun zwei Möglichkeiten: Sie wurde erstens tatsächlich wie Prosa behandelt. Es ist wesentlich, daß es sich bei dem uns begegnenden Fall (*Salve sancta parens*) um den Text vergangener Jahrhunderte handelte; denn welcher Dichter würde Verse machen und sie dann wieder als Komponist oder durch die Komposition eines anderen zerstören? Die zweite Möglichkeit — und wir finden ihre Anfänge vor allem um Hucbald und St. Amand, auch Trier war wieder bedeutungsvoll — bestand darin, daß man um die Grundlage der Wortakzente dank der Mittel der Melismatik doch noch das metrische Gefüge wie ein Gewand legte — bald kontrastierend, bald angeschmiegt. Das Wort ist also die Grundlage geworden — fast wieder wie in der Antike, freilich jetzt nicht mit seiner lautlichen Gegebenheit, sondern als Organ des Geistigen, vor allem durch seinen Akzent, als Träger, als Ausdrucksmittel dieses Geistigen. Der Weg führte dabei anscheinend von Mischgebilden aus metrischen Texten und reiner Prosa (die meist an den Kadenzen verwandt wurden) zu rein metrischen Texten, nachdem — wie man wohl annehmen darf — die Fähigkeit, musikalische rhythmische Form und metrische Nebenform einander einzufügen, gewachsen war.

Diese metrischen Formen bedeuten also in der neuen Deutung des Mittelalters keineswegs eine Hemmung des geistigen Lebens oder eine intellektualistische Angelegenheit.

Die Tonalität der Hymnen

Die Tonalität ist wiederholt berührt worden, doch läßt sich noch einiges nachtragen. Bei den hexametrischen Offizien ein Nachleben der Antike zu suchen, wäre freilich Widersinn, nachdem wir feststellen mußten, daß ihre Metrik Gewand und nicht Kern der Form ist. Die schematische Nummernfolge der Tonarten (so daß die 1. Antiphon oder das 1. Responsorium im 1. Tone, das 2. im 2. stehen usf.), läßt eine neue Musikauffassung erwarten. Dafür aber bieten sich die eigentlichen Hymnen noch bis zum Anbruch des hohen Mittelalters als Ersatz an, obwohl deren Rhythmik einen völlig neuen Problemkreis darstellt.

Ich kann hinsichtlich dieser Hymnen zunächst auf die Untersuchungen von Basilius Ebel über die Tonalität des Einsiedler Hymnars (Cod. 366/472) hinweisen. In drei Punkten scheint mir dieser beispielhafte Hymnar Aufmerksamkeit zu verdienen: in der Wahl der Tonarten, im Ambitus und in den Umformungen, die seine Melodien erlitten haben, oder die sie noch nach der ersten Niederschrift durch den zweiten Schreiber des Hymnars oder auch in den Formen der jüngeren Melodien dieser Handschrift erleiden.

Ebel stellt fest, daß dem

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8. Tone
7	15	4	25	–	3?	2	19 Melodien angehören;
22		29		3?		21	

dabei ist eine der drei Zuschreibungen zum 6. Tone noch zweifelhaft. Somit darf man sagen, daß die den Hymnen angemessenen Tonarten Protus, Deuterus und

Tetrardus waren. Das Fehlen des Tritus ist aber ein sehr wesentlicher Unterschied gegenüber dem eigentlichen Mittelalter. Ebel erklärt diese Verteilung damit, daß der Protus und Tetrardus, genauer ihre plagalen Zweige, die ja hier sichtlich bevorzugt werden (falls man von Plagalis reden darf), die ältesten kirchlichen Tonarten seien. Doch kann man sich damit nicht zufriedengeben; denn mit der Annahme, daß die Auswahl der Tonarten nur durch die übrige Kirchenmusik bedingt sei, ist nicht erklärt, warum denn der Deuterus doch noch zugelassen wurde — er stellt sogar die stärkste Gruppe dar —, der Tritus aber nicht gestattet war. Vielmehr bietet die Annahme, daß bei der Auswahl der drei Tonarten die antike Tonalität nachgewirkt habe, meines Erachtens eine bessere Erklärung. Es handelt sich nämlich um die Tonarten mit den drei Tetrachorden *d e f g*, *e f g a*, *g a h c* über den Grundtönen *d*, *e* und *g*, d. h., im antiken Sprachgebrauch, mit dem phrygischen, dorischen und lydischen Tetrachord. *f g a h* stellt aber keinen Tetrachord dar.

Der Hinweis, daß man *f g a b* hätte wählen können, daß man dieses *b* sogar im 7. und 8. Ton verwandt habe, muß dabei abgelehnt werden; das *b* ist zweifellos eine spätere Erscheinung. Es tritt im Tetrardus nur bei den Gesängen unseres Hymnars auf, die auch den Ambitus *D a* kennen[1], sowie in der Hymne 23 *Christe redemptor* mit dem Ambitus *F f* — d. h. also bei Gesängen, in denen große Sexten *D* (*F*) *h* oder die übermäßige Quarte *F h* störend wirkten. Lehrreich ist der Vergleich zwischen Melodie 6 und 7: die Weisen gleichen sich, nur wechselt der melismatische Anhang an den 3. Vers; in einem Fall wird die Melodie von *F* bis *E* weitergeführt, offenbar weil ein *F*-Schluß störend wirkte, damit wird *h* gerettet, dessen Stellung offenbar unsicher geworden war; im anderen Fall wird die Melodie bis zu *D* weitergeführt, und das schwankend gewordene Tongefühl durfte sich jetzt für *b* entscheiden.

Lehrreich ist ferner der Vergleich zwischen Melodie 62 und 23. Im ersten Fall ist das *h* geschützt durch die melismatischen Verzierungen *d e* (*h–e*) oder auch nur *c' c h a' h a G G*; im anderen *b* gefordert durch die Verzierung *d f* (*b–f*) oder doch erleichtert durch die Folge *c' G b' a G'* — hier wird ferner der ursprüngliche Anfangston der Hymne ersetzt durch *G*. Wir dürfen also annehmen, daß das *b* im Tetrardus ein Fremdling war, der erst eindringen konnte, als die Tonfolge *F G . . . G h* nicht mehr im Sinne von *F* + *G a h c* — — —, sondern als *F h* verstanden wurde, sie also entweder durch *F c* oder besser *G c* oder aber durch *F b* ersetzt werden mußte. Das heißt also, man empfand ursprünglich noch Tetrachorde, man setzte die Töne *F* und *h* nicht unmittelbar in Verbindung, später aber empfand man die Skala als Ganzes, als das Ursprünglichere.

Somit können wir auch diesen Wandel innerhalb einiger Melodien des Tetrardus noch als Stütze der Annahme betrachten, daß die Tonalität dieser Melodien der Antike entstamme.

Freilich reicht diese Annahme allein nun auch wieder nicht aus, die Auswahl der Tonarten zu erklären. Schließlich wäre doch noch ein Tetrachord *C D E F* (*G A H C* + *C D E F*) denkbar gewesen, und schließlich kannte doch auch die Antike *b* neben *h*. Wenn also nur *D E* (*F*) *G* als Schluß- und Grundtöne und die Skala ohne *b* zur Verfügung standen, so könnte dies — bei aller Wahrung antiker Gebahrung — doch einen Verzicht auf Möglichkeiten, die außerhalb des Systems der acht Töne liegen, bedeuten. Darauf sei weiter unten eingegangen bei der Erörterung des Ambitus.

Der Ambitus ist wie bei Ambrosius so auch bei dem Gros der Hymnen des Einsiedler Codex maßgebend; wenn man die Ziertöne abstreicht, so ergibt sich, daß die Quart Grundlage des Versambitus[2] ist:

---

[1] Das tiefe *c* in Melodie 70 ist belangloser Zusatz. Wahrer Ambitus der 1. Zeile ist *D a*.

[2] Die Pentameter, sapphischen Verse usw. wurden dabei in Halbverse aufgelöst.

Es entfallen nämlich auf die	Terz u. Quart	Quint	Sext	Sept. od. Oktav
beim 1. Ton	48 (*DF*: 13, *CF*: 18 zusammen 31; *DG*: 11)	23 (*C G*: 15, *Da*: 8)	2	—
beim 2. Ton	17 (*Fa*: 6; *Df* + *D G*: 5)	14 (*D a*: 9)	—	—
beim 3. Ton	7	6!	7! (*Ec*: 5)	1
beim 4. Ton	90 (*D G*: 23; *DF*: 9; *CF*: 14; *Ea*: 14)	30	11 (*Ec*: 6)	2
beim Tetrardus	43 (*Fa* + *Ea*: 20; *Gc*: 9)	28 (*Fc*: 16; *Gd*: 7)	13 (*Ca*-7)	2 Verse

Dabei sind manche der umfangreichen Versmelodien dadurch zu ihrem großen Ambitus gekommen, daß bei ihnen ein melodischer Sprung zum „guten Taktteil" erfolgte, wie dies bei der Erörterung der Ambrosiani als Merkzeichen jüngerer Melodiegebilde ohne unmittelbare antike Tradition herausgestellt wurde, manche verraten sich sonst als jung. Es ist aber nicht der Ambitus allein bemerkenswert, sondern auch die Art, wie der Ambitus innerhalb der Komposition sich verlagerte. Es kann fast als Regel gelten, daß der erste und letzte Vers gleichen Ambitus besitzen: im „8. Tone", *F a* oder *E a*, daneben *F c* — während die mittleren Verse nach oben oder unten oder nach beiden Richtungen hin ihren Ambitus verschieben oder ihn vergrößern. Typisch sind etwa die Ambitusfolgen: *E a–G c–F c–E a* (11) oder *E a–G c–E a–C a* (13), die nach Abzug des wahrscheinlich jungen Auftakts der letzten Zeile *E a–G c–E a–E a* lauten würden, so daß also die größeren und abweichenderen Ambitus Vers 2 oder 3 zugehören. Nicht von den Motiven her, die zweitrangig und zufällig, d. h. bei dem so geringen Ambitus mehr durch die beschränkte Auswahl der Melodiemöglichkeit als durch andere Gestaltungsgrundsätze bedingt sind, sondern von diesem Wechsel im Ambitus her ergibt sich die Symmetrie der Strophe.

Als ein Beispiel, wie geregelt der Ambitus sein kann, sei die Hymne 67 erwähnt:

CF / DG
DG / Da
Gc / Ea
Ga / Da
CF / DG

Andere Beispiele aber lassen sich leicht anreihen.

Freilich, nicht alle „Tonarten" begünstigen gleichmäßig diese Regelmäßigkeit. Es gibt beim 1. und 3. Ton verschiedentlich Ausnahmen, wie auch der 3. Ton das Verhältnis zwischen Quarte und Quinte, der hier die Sexte zuzuzählen ist, umkehrt.

Der Gesamtambitus läßt sich, wie Ebel bereits nachwies, nicht mit den Regeln der mittelalterlichen Theoretiker in Einklang bringen. Das nimmt bei ihrer Herkunft aus der Antike nicht wunder. Auch erscheint es als Haarspalterei, zwischen authentisch und plagal unterscheiden zu wollen. Wenn der zweite Schreiber des Einsiedler Codex dies versucht, so unternimmt er diese Arbeit vom mittelalterlichen Standpunkt aus. Daß aber der „melodische" Tetrachord *E a* bei den oben besprochenen Melodien mit *G*-Schluß so häufig vorkommt, ist nicht als plagal zu deuten, sondern entspricht der antiken Gewohnheit, statt der konstruktiven Tetrachorde melodische zu bringen mit anderem Ambitus, wie das bei der Untersuchung der antiken Melodien wiederholt dargetan wurde.

So kann man nur einen Teil der Melodien des 8. Tones mit etwas größerem Recht als plagal bezeichnen, insofern etwa der Tetrachord *C D E F* oder wenigstens sein Nachbar, der „melodische", nichtkonstruktive Tetrachord *D E F G* benutzt wird. Von den angeblich hypodorischen Melodien aber benutzt sogar nur eine den Tetrachord *A H C D*!

Das Ganze wird noch deutlicher, wenn man feststellen muß, daß der Gesamtambitus der Hymnen eigentlich nur *C d* ist. Tiefere Töne kommen — von Ziertönen natürlich abgesehen — nur in zwei, höhere in drei Hymnen vor. Diese Einschränkung ist nicht „kirchentonartlich", will sagen gregorianisch, bedingt — wir werden einer ähnlichen Einschränkung noch unten bei den Sequenzen begegenen —, aber sie schließt doch eben eine antik-lydische Tonalität über *G* oder *C* aus. Im übrigen sei noch festgestellt, daß ein *Fh*-Ambitus fehlt und ein *Fb*-Ambitus sehr selten ist; wenn überhaupt *h* oder *b* als obere Grenztöne von Versanfängen(außerhalb der nicht untersuchten Ziertöne) überaus selten sind, so mag das zum Teil auf den „germanischen" Dialekt zurückzuführen sein (z. B. bei dem Sextambitus *E c* des Deuterus. Wahrscheinlich darf man solche Hymnen mit *F b*-, *E b*!!-Ambitus als Neu- oder Umbildungen betrachten: jedenfalls aber wird erneut verständlich, daß eine Hymne mit *F*-Schluß nicht mit dieser Ambitustonalität zu vereinen war.)

Es geht wohl nicht an, die größeren Ausweitungen des Gesamtambitus als unbedingt jung zu bezeichnen, zweifellos aber wird man z. B. die Melodie 23 = 62 in den vorliegenden Gestalten mit dem sonst nicht vorkommenden *f* (und dem Versambitus einer Oktave) nicht als alt betrachten dürfen. Überhaupt aber — nach Abzug der Ziertöne und vielleicht einiger merkwürdiger Versmelodien, wie der des 1. und 4. Verses von 35 (alte Fassung) — wird sich wohl auch hier die Oktave als Maximum des Strophenumfangs herausstellen.

Die Schlüsse genießen ziemliche Freiheit. Mehr als zwei Verse mit dem Schluß der Tonart — also im Tetrardus mit *G* — sind eine Ausnahme. Solche Hymnen zeigen gern auch andere Abweichungen von den der Antike entstammenden Gewohnheiten: z. B. Hymne 44 mit Quintambitus im letzten Vers, 13 mit Sextambitus[1] im letzten Vers! — oder aber sie sind sehr schlicht gehalten, wie 35, ältere Fassung. Beim 4. Ton dagegen kommt es häufiger vor, daß nur die Finalis als Schluß verwandt wird. Bei Ambrosius war allerdings der Primschluß vorherrschend, Schlüsse außerhalb der Prim waren selten. Bei den Distichen der Karolingerzeit bestand aber Freiheit. Diese Freiheit könnte auf einen Einfluß der Gregorianik deuten; doch sind die Schlußregeln der Gregorianik anders. Der Quintschluß ist übrigens außerhalb des 1. Tones ziemlich selten.

Unerwähnt blieben bisher die Sprünge zu den „hochbetonten" Silben der jambischen Dimeter. Auch hier müßten sie uns ein Merkmal bieten, um neue oder neugeformte Weisen auszusondern; indessen hat die Melismatik in unserer Hs. bereits einen solchen Umfang angenommen, daß die alten Intervalle nicht leicht zurückzugewinnen sind. Beispielsweise ist schwer auszumachen, ob in Hymne 45 bei dem Melisma *„fru"-amur D* (der Anschluß an das vorangegangene *D*) oder *G* hinzugekommen ist.

Fassen wir zusammen, so könnte man als junge Elemente feststellen: Sext- oder größerer Ambitus für die Verse, vor allem in den Eckversen; architektonischer Bau, d. h. „melodischer Reim", Entsprechungen zwischen 1. und 3. oder noch mehr 2. und 4. Vers, während die Ambituskorrespondenz der Eckverse alt ist; Ambitus *F b* oder gar *E b*, während das tote Intervall *F h* in Hymne 5[2] alt

[1] Eine Sexte in diesen Versen findet sich vor (innerhalb des 8. Tones): 61 I, solange man den Zierton beibehält, ferner 13 IV und dann 35 alt I und IV. In den drei letzten Fällen aber spürt man leicht, daß es sich um junge Gebilde oder Umbildungen handelt.

[2] Vgl. Ebel 5.

sein dürfte; die Töne unterhalb *C* und oberhalb *d* (doch kann hier auch gregorianischer Einfluß angenommen werden, der schon früh wirksam gewesen wäre); die letztlich erwähnten Sprünge zu „hochbetonten" Silben (natürlich abgesehen von den Kleinterzen, die pentatonisch keine Sprünge darstellen); unter Umständen auch die alleinige Verwendung der Finalis als Schlußton.

Somit dürften etwa im Bereich des Protus jüngeren Alters sein die Melodien 2, 16, 38, 45, 51 alt, 53, 72 oder des Deuterus: 8, 27, 36 (Hermannus Contractus), 52, 56, 57, 60.

Doch sei damit nicht gesagt, daß diese „jungen" Hymnen eine streng gesonderte Klasse bilden. Die neuen Gedanken sind vielmehr einzeln und allmählich aufgetreten. Von den Melodien der erwähnten Gruppe läßt sich also nur sagen, daß sie deutlicher als noch einige andere den neuen Typus vertreten. Im übrigen sei nicht übersehen, daß die große Masse der Melodien die antike Herkunft der Hymnen nicht verleugnet, aber auch, daß schwer auszumachen ist, ob die vorliegende Form original ist. Zu dieser Feststellung wäre ein eingehender Vergleich mit anderen Handschriften erforderlich.

Die Umwandlungen zur mittelalterlichen Tonalität, wie sie sich aus den melismatischen Zusätzen oder den Abänderungen des zweiten Schreibers des Einsiedler Codex ergeben, betreffen folgende, im Grunde bereits erörterte Umstände: Der Ambitus wird vergrößert und verliert an Regelmäßigkeit; die neue Regelmäßigkeit, die aus der Begrenzung durch funktionelle Töne entsteht, kann dabei natürlich nicht erreicht werden. Alte Sprünge werden verdeckt; an den hochbetonten Stellen aber werden neue Sprünge geschaffen. Die Anfänge oder Schlüsse der Verse werden wiederholt durch Umänderungen oder vermittels der Melismatik verlegt auf die funktionellen Töne (vor allem die Finalis) oder aber auf Töne, die einen leichteren Übergang zum folgenden Vers (oder vom vorhergehenden Verse her) ermöglichen, sei es also auf den gleichen Ton, sei es auf einen Ton im Quartabstand. Das bedeutet also, daß die funktionelle („harmonische") Musikauffassung einzudringen beginnt, sowie daß die Verse von ihrer Abgeschlossenheit widereinander verlieren, und daß die Gesamtheit der Melodie stärker empfunden wird.

Außerdem konnte beobachtet werden, daß das Intervall *F h* allmählich an Stellen wahrgenommen wird, an denen es früher nicht auffiel, da man die Töne *F* und *h* nicht aufeinander, sondern — nach antiker Art — nur auf die Grenztöne des Tetrachords bezog, daß also nunmehr die Skala als solche wahrgenommen wurde. Also auch hier ein Vordringen der funktionellen Tonalität.

(Fortsetzung folgt)

Kleine Beiträge

Nochmals Bartholomäus Gesius[1]

Bei meinen weiteren Forschungen über Bartholomäus Gesius (Sohn) konnte ich noch feststellen, daß sein Vater, der 1555 zu Müncheberg i. d. Mark geboren war, im Jahre 1593 aus Muskau nach Frankfurt a. d. O. zugezogen ist. Vorher, in den achtziger Jahren, finden wir Gesius (Vater) zu Wittenberg als Musiker tätig[2]. Daß Gesius (Vater) im Jahre 1593 aus Muskau kam, geht einwandfrei aus den Eintragungen in den Kirchenrechnungen von St. Marien in Frankfurt a. d. O. hervor[3]. Dort findet sich unter dem 4. Dezember 1592 eine Eintragung, die besagt, daß am genannten Datum ein Bote *nach die Mosko geschicket* worden war *Wegen eines Cantors*. Am 5. März werden dem *Alten Cantor 2½ taller gezahlt, das er dasz Weihnachtl.fest vber vffgewartt in d. Kirchenn.* Darunter steht eine Bezahlung von *3 taller dem Neuen Cantor Bartholomejo Gesio, Zur Zehrung, sein Hausrath hierhero Zu führen.*

Bald darauf, am 16. März 1593, findet sich in dem Geburtsregister der Marienkirche zu Frankfurt a. d. O. — dem einzigen Kirchenregister der damaligen Zeit — die Eintragung, daß Barthel Gese ein Kind geboren ist. Außer dem Namen des Vaters ist alles andere unlesbar. Wir wissen also nicht, welche Namen dieses Kind in der Taufe erhalten hat. Laut Eintragung im Geburtsregister wurden Bartholomäus Gesius während seiner Frankfurter Tätigkeit noch folgende Kinder geboren:

4. Juni 1594 Barthel Gese eine Tochter Anna,
14. August 1595 Bartholomäus Gese eine Tochter Elisabeth,
29. Januar 1598 Bartholomäus Gese ein Sohn Jacob,
26. Januar 1601 Bartholomäus Gese eine Tochter Eva,
29. Oktober 1605 Bartholomäus Gese ein Sohn Bartholomäus.

Dieser letztgenannte Sohn, Bartholomäus, kann aber nicht mit dem Komponisten Gesius (Sohn) identisch sein, da derselbe ja bereits am 18. Februar 1610 die Universität Frankfurt a.d.O. bezog. Man geht aber wohl nicht fehl in der Annahme, daß das am 16. März 1593 geborene Kind, von dem das Geburtsregister keinen Namen angibt, unser Bartholomäus Gesius ist. Somit wäre Bartholomäus Gesius 17 Jahre alt gewesen, als er die Alma mater bezog, ein für damalige Zeiten durchaus übliches Alter.

Nun ergibt sich eine andere Frage. Es war auch damals nicht üblich, daß ein Vater zwei Kindern einen und denselben Namen gab, wenn beide Kinder noch lebten. Das wäre aber hier der Fall, einmal bei unserem, dann bei dem am 29. Oktober 1605 geborenen Bartholomäus Gesius. Nur dann könnte ein Name ein zweitesmal vorkommen, wenn der erste Träger verstorben ist. Das trifft aber hier nicht zu. So bleibt also nur noch die Erklärung, daß das am 16. März 1593 geborene Kind Doppelnamen hatte, von dem sich dann eben nur der eine, Bartholomäus, erhalten hat.

Vergegenwärtigen wir uns, daß Gesius (Sohn) im Jahre 1610 die Universität bezog, so können wir annehmen, daß er auch mit dem jungen Piastenherzog Georg Rudolph zu Liegnitz bekannt geworden ist. Denn dieser ging ein Jahr später, im Jahre 1611, im Alter von 16 Jahren an die Universität zu Frankfurt a. d. O. Durch den Sohn mag der vielseitig und musikalische hochinteressierte Herzog vielleicht auch mit dem Vater Gesius, zum mindesten aber mit seinen Kompositionen, bekannt geworden sein. So ist wohl auch die sehr große Zahl seiner handschriftlichen wie gedruckten Kompositionen in der Bibliotheca Rudolphina zu Liegnitz zu erklären.

Zu meinen in Heft 1 des AFM. Jahrg. VII mitgeteilten Daten über Gesius (Sohn) kann ich heute noch ergänzend hinzufügen, daß er am 7. Juni 1633 einen Glückwunsch zur Hochzeit des Fraustädter Diakons Joh. Vechner schrieb, der die

---

[1] Vgl. A. f. M. VII, 5.

[2] Paul Blumenthal: Der Kantor Bartholomäus Gesius zu Frankfurt a. d. O. Frankfurt a. d. O. 1926, S. 15.

[3] Eine Photokopie der in Frage kommenden Seite aus den Kirchenrechnungen liegt mir zur Einsicht vor. Ihre Zusendung verdanke ich Herrn Otto vom Kirchenarchiv St. Marien.

Tochter Margarete des verstorbenen Kuttlauer Pastors Caspar Speratus heiratete[1]. In diesem Glückwunschschreiben bezeichnet sich Gesius (Sohn) als *Barth. Gesius, Franc. Marck, Cantor Fraust.* Dadurch ist einmal erneut bewiesen, daß sich Gesius (Sohn) auch schöpferisch betätigte, und bestätigt sich zweitens auch unsere Annahme, daß er das am 16. März 1593 geborene Kind ist. Sein Sohn, Johannes, geboren am 15. April 1637, ging im Jahre 1643 nach Frankfurt a. d. O. Eine Tochter, namens Susanna, heiratete am 28. April 1654 in Fraustadt den Tuchmacher Adam Girach, den Sohn des dortigen Tuchmachers Paul Girach[2].

Laut Protokollakten bürgen für Bartholomäus Gesius ein gewisser Bartholomäues Groszmann und David Krauschner. Ein Grund, weshalb Gesius angezeigt worden war, ist aber nicht angegeben. Da sich der Vermerk aber unter der Rubrik *Verbürgungen und Straffen* findet, so muß man annehmen, daß sich Gesius irgendeines Vergehens schuldig gemacht hatte, und die Strafe nur aufgeschoben wurde, da er zwei Bürgen stellte[3].

Noch einmal begegnen wir Gesius in der Rubrik *Straffen vndt Verbürgungen.* Am 17. September 1649 bürgen und geloben Merten Hahn und Georg Schade, *beide Fleischer allhier* (zu Glogau), *bey Verpfendung allem denen so Sie im Stadtrecht* haben, für Melchior Nöhre, Conrector an der Evangelischen Schule *wegen vnverandtwortlicher schlägereyen vndt schmehlicher injurien, welche er nebenst seinem Collega Hr. Tobia Jentschen an dem Cantore zum Schifflein Christi alhier Hr. Bartholomeo Gesio verschienen Dienstagsz in loco privilegiato verübet hat*, daß er nicht ohne Erlaubnis sich von der Stadt entferne und zu jeder Zeit Rede und Antwort stehen könne. Denn vorläufig sei von einer Gefängnisstrafe für den Conrector abgesehen worden[4]. Aus dieser kurzen Notiz ist ersichtlich, daß es zwischen Gesius und dem Conrector und seinem Kollegen zu einer schweren Schlägerei gekommen sein muß, bei der Gesius übel abgeschnitten hat.

In diesem Jahre 1649 scheint Gesius viel Ärger gehabt zu haben. Aus einem Schreiben vom 31. Mai 1649 an den Bürgermeister der Stadt Glogau geht hervor, daß er sich um das Erbe seiner Frau kümmern mußte, was ihm viel Umstände machte. Aus dem Schreiben ist ersichtlich, daß er die Tochter des *weil. tit. Herrn Davidt Wachszmann auf Treppeln vndt Haselbach gewesenen Cammer Fiscalis in Niederschlesien* geehelicht hatte. Für seine Frau besichtigte Gesius bei ihrem Vormund Joachim Helcher das Gut zu Jetschau und fand es in sehr üblem Zustande.

---

[1] Der Text des Glückwunsches hat folgenden Wortlaut:

VOTUM

Ad Dn. Sponsum

Christe veni pia VECHNERO dum ducitur uxor,
Ad sacra conjugij gaudia Christe veni.
Coelibe pertaesus VECHNERUS vivere vitae,
Legitimi properat foedus inire thori,
Dum tua divini proponit dogmata verbi,
Doctrinae ut similis sit tua vita, facit.
Ergo novis adsis sacro spiramine Sponsis,
Auspiciis ineant ut sua coepta bonis.
Amborum regas animos, mens una duobus,
Venus sit Sponsis sensus, et unus amor.
Vt pari blandae junguntur amore columbae,
Fax flagrent simili pectora bina face,
Absit Erynnis atrox, pax et concordia regnet.
Illorum exultet prole referta domus
Et tandem justo perfunctos munere vitae,
Ad pia perducas gaudia Christe poli.
BARTHOLOMAEUS GESIUS Franc. March. Cantor Fraustad.

[2] Diese Angaben verdanke ich auf meine Anfrage Herrn Prof. Dr. Schober, dem besten Kenner der Fraustädter Geschichte, wofür ich ihm an dieser Stelle meinen besten Dank sage.

[3] Ratsprotokollakten der Stadt Glogau, B 1362, 1644—1646, S. 315.

[4] Ratsprotokollakten der Stadt Glogau, B 1365, 1649—1650, S. 154.

Daraufhin verlangt er von Helcher eine Aufstellung des Inventariums, und daß er das Gut wieder in tadellosen Zustand versetzte. Damit dies auch geschehe, darum bitte er den Bürgermeister und die Ratsherren um ihre rechtliche Hilfe, da er allein dazu nicht im Stande sei und somit den Justizweg einschlagen wolle[1].

Im März des folgenden Jahres gibt Gesius dem Bürgermeister einen Bericht, daß der erbetene Bericht des Vormundes seiner Frau inzwischen eingegangen ist, aber von *solch schlechter vndt vnvollkommener berechnung sei*, daß seine Frau damit nicht einverstanden sei und dagegen Einspruch erhebe. Nochmals legt Gesius im Namen seiner Frau Protest dagegen ein, da Helcher *der Vormündtschafft losz* [*zu*] *sein* glaubte. Er bittet daher den Bürgermeister, diese Angelegenheit den *actis Curialibus zu ingrosziren, parti zu insinuiren, vndt zu ferner notturffts beförderung mir beglaubte recognition sub sigillo wiederfahren zulaszen*[2].

Doch schon sechs Tage später, am 11. März, schreibt Helcher dem Rat von Glogau, daß er auf den Protest von B. Gesius, der mit seinem Bericht doch gar nicht zufrieden sei, nichts mehr zu antworten weiß. Es bleibe daher dem Cantor weiter nichts übrig, so schreibt Helcher, als sich an *Hrn. Joachim Peczoldts seel. Erben oder Vormünden, welcher der Principal der Vormündtschafft gewesen* in dieser Angelegenheit zu wenden. Sich allein mit Gesius *einzulassen* sei er nicht *schuldig, westhalben Ich auch hierdurch solenniszime reprotestiret haben wil*, heißt es in dem Schreiben weiter. Er bittet daher ebenso wie Gesius, daß auch ihn der Rat in seinen Schutz nehmen und die Angelegenheit von sich aus beilegen möge[3].

In den Schulstreit, der auch zugleich zum Kirchenstreit zwischen den Protestanten und den Katholiken ausartete, wurde Bartholomäus Gesius mit hineingezogen, wie aus den Ratsakten ersichtlich ist[4]. In dem erwähnten Streit, der wohl seinen letzten Grund in dem Streben der in Glogau ansässigen Jesuiten nach der Alleinherrschaft in der Schule hatte, gewannen einmal diese, dann wieder die Protestanten. Im hier zu behandelnden Falle waren offensichtlich die Katholiken die Sieger, denn am 24. März 1651 bürgen zwei angesehene Bürger aus Glogau für den *Euangelischen schulen Rectore Ephraim Herman vndt den Lutherischen Cantore Bartholomeo Gesio, Welche wegen nit einstellung der Euangelischen schulen mit gefängnüsz sein Beleget worden*, daß sie die Strafe nicht anzutreten brauchten. Die Bedingung für die Straffreiheit war, *die schulen abzustellen, Die Geistlichen morgen des Tages abzuschaffen, die Conventicula zu meiden* und anderes mehr. Wenn alle die gestellten Bedingungen erfüllt worden sind, dann müßte Gesius auch damit brotlos geworden sein. Denn dann hätte er weder als Organist der evangelischen Kirche noch als Kantor der Lateinschule, wo er nachweisbar tätig war, ein Einkommen gehabt. Aber weder die Akten von Glogau noch auch die Schulgeschichte von Sellig erwähnen davon etwas[5].

So weit geben uns die Ratsprotokollakten von Glogau und die Kirchenarchive Auskunft über das Leben von Bartholomäus Gesius jun. In dem einzigen Rechnungsbuch, das Glogau aus diesem Jahrhundert besitzt[6], finden sich weder in den Einnahmen, noch in den Ausgaben irgendwelche Notizen, die sich auf Musik beziehen. Bürgerlisten dieses Zeitraumes sind ebenfalls leider nicht vorhanden. Ich möchte hier aber erwähnen, daß ich die Forschungen über diesen Musiker weiter fortsetze und für jeden Hinweis, der sich auf Gesius jun. bezieht, sehr dankbar bin. Welche Kompositionen von ihm sind, muß einer späteren Arbeit und Untersuchung überlassen bleiben, die zuerst von einer eingehenden Untersuchung der Kompositionen

---

[1] Ratsprotokollakten der Stadt Glogau, B 1364, 1648—1649. S. 239ff.
[2] Ratsprotokollakten der Stadt Glogau, B 1365, 1649—1650. S. 87.
[3] Ratsprotokollakten der Stadt Glogau, B 1365, 1649—1650. S. 90/91.
[4] Ratsprotokollakten der Stadt Glogau, B 1367, 1651. S. 523.
[5] Es ist übrigens auffällig, daß Sellig in seiner Schulgeschichte nicht mit einem Hinweis auf Gesius zu sprechen kommt, wo doch Gesius als Lehrer und Kantor in diesen Schulstreit mit hineingezogen worden war. Von diesem Streit war ja nicht nur die Stadtpfarrschule ad. St. Nicolaum in Mitleidenschaft gezogen, sondern alle Schulen von Glogau.
[6] Rechnungsbuch der Stadt Glogau, B 1527—1646.

des Vaters Gesius ausgehen müßte. Die Schwierigkeit besteht hauptsächlich in dem gleichen Namen und darin, daß die Kompositionen — soweit ich bisher bei den in der Bibliotheca Rudolphina vorhandenen Werken feststellen konnte — keine zeitlichen Angaben enthalten. Bisher ist mir eben nur die Erwähnung einer der Stadt Liegnitz gewidmeten Motette von Gesius (Sohn) bekannt. Zusammenfassend können wir sagen, daß der gleichnamige Sohn des berühmten Frankfurter Kantors sich kompositorisch wie auch poetisch betätigt hat und sehr eng mit unserer schlesischen Heimat wie auch mit dem Piastenhofe und unserer Vaterstadt Liegnitz in Berührung getreten ist.

Über den Aufenthalt von Gesius jun. in Thorn konnte ich bisher keine aktenmäßigen Belege finden. In den Kirchenbüchern von 1641/42 finden sich ebensowenig irgendwelche Eintragungen, die sich auf Gesius beziehen, wie in den erschlossenen Beständen des Stadtarchivs von Thorn, wie mir liebenswürdigerweise Herr Archivrat Stehr mitteilte. Selbst in dem Verzeichnis der wichtigsten Lehrkräfte in Thorn (vgl. Signatur X 14) wie in den vorhandenen Bürgerlisten von 1638—1643 kommt der Name Gesius überhaupt nicht vor. Die für unsere Zeit in Frage kommenden Rechnungsbücher konnten infolge der durch die Kriegslage bedingten Schwierigkeiten noch nicht durchgearbeitet werden. Vielleicht finden sich dort noch einige wichtige Aufzeichnungen, die mit Gesius zusammenhängen. Somit bleibt der Aufenthalt von Batholomäus Gesius jun. in Thorn vorläufig noch in Dunkel gehüllt.

Dies sind also vorläufig alle Daten aus dem Leben des Kantors Bartholomäus Gesius jun., soweit sie aus den Akten und Aufzeichnungen erstmalig zusammengetragen werden konnten. Wolfgang Scholz, Liegnitz.

Im Jahre 1942 gedruckte musikwissenschaftliche Dissertationen

Erlangen. Werner Menke, Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns. Überlieferung und Zeitfolge (Erlanger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 3). Kassel, Bärenreiter-Verlag.

Innsbruck. Friedrich Wilhelm Beinroth, Musikgeschichte der Stadt Sondershausen (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 3).

Leipzig. Heinrich Fleischer, Christlieb Siegmund Binder (1723—1789) (Forschungsarbeiten des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Leipzig, Bd. 3). Regensburg, Gustav Bosse.

Im Jahre 1942 eingereichte musikwissenschaftliche Dissertationen

Erlangen. Georg Eismann, David Köler (um 1533—1565), ein Komponist des Reformationsjahrhunderts.
Max Hellmuth, Johann Valentin Rathgeber (1682—1750), ein mainfränkischer Barockkomponist.

Frankfurt (M.). Wolfgang Matthaeus, Die Evangelienhistorie von Johann Walter bis Heinrich Schütz (mit Ausschluß der Passionen).

Gießen. Herbert Brauer, Goethes Lieddichtung bei Franz Schubert und Hugo Wolf.

Jena. Lothar Kirsten, Engelbert Humperdincks „Königskinder“.
Ernst Tanzberger, Die symphonischen Dichtungen von Jean Sibelius.

Kiel. Herta Goos-Junkers, Beethovens Kontrapunktik.

Köln. Karl Otto Schauerte, Studien zur Tonsprache der zeitgenössischen neuen deutschen Klaviermusik.
Franz Tack, Die Introitusmelodien des Graduale Romanum.

Leipzig. Borislav Basala, Die Grundzüge der Orchestrierung von Berlioz bis zu Richard Strauß.
Heino Heisig, Eugen d'Alberts Opernschaffen.

Marburg. Leonore Engelke, Zur Brahms-Nachfolge: Richard Barth (1850—1923).

Münster. Grete Holle, Wachsen und Werden der Bayreuther Idee. Nach Wagners Schriften und Briefen.
Hanna Erfmann, Das kleine Klavierstück Ludwig van Beethovens.
Heinrich Rahe, Die Motette Palestrinas.

Prag. Herbert Schlusche, Stadtpfeifer und Instrumentenbauer in Olmütz im 16. Jahrhundert.
Oskar Sigmund, Mozart 1782/83 und Philipp Emanuel Bach.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und Technischen Hochschulen

Sommersemester 1943

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, Ü = Übungen, CM = Collegium musicum
Angabe der Stundenzahl in Klammern

Berlin. Prof. Dr. G. Schünemann: Geschichte der Musikinstrumente (2) — Ü zur Musikinstrumentenkunde (2).
Prof. Dr. G. Frotscher: Das neuere deutsche Lied (2) — Ü über das Liedgut der deutschen Stämme (2) — Pros (2).
Prof. Dr. W. Danckert: Einführung in die Volksliedforschung (2) — Ü zur Geschichte der älteren Klaviermusik (1) — Harmonielehre II (Ü im Generalbaßspiel) (1) — Kontrapunkt (vokal) (2).
Prof. Dr. E. Schumann: Forschungsarbeiten (Akustik) (tägl. 8) — S für Militärmusik (2).
Lehrbeauftr. Prof. Dr. A. Kreichgauer: Musikalische Akustik II (2) — Einführung in die wissenschaftlichen Grundlagen des Singens II (1) — Ü im Anschluß an Schriften von C. Stumpf (2).
Lehrbeauftr. Dr. A. Adrio: S (2) — Ev. Kirchenmusik von Luther bis zu J. S. Bach (2) — Ü zur ev. Choralkunde (2) — CM voc. (2) — CM instr. (Dr. Wachten) (2).

Bonn. Prof. Dr. L. Schiedermair: Geschichte der Sinfonie (2) — S (2).
Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Geschichte des Oratoriums (im Grundriß) (1) — Musik des Mittelalters II (2).
Lehrbeauftr. Prof. W. Maler: Handwerks-Ü im linearen Satz (2) — Fragen der Tonartverknüpfung (2).
Lehrbeauftr. A. Bauer: Praktische Harmonielehre (2) — Die Formen in den Klavierwerken Schumanns (2) — Bachs Inventionen und Suiten für Klavier (2) — Bachs Musikalisches Opfer (Analysen) (2).

Breslau. Prof. Dr. W. Vetter: Die Stellung der deutschen Musik innerhalb der allgemeinen Musikgeschichte seit 1300 (1½) — S (1½).
Technische Hochschule. Prof. Dr. H. Matzke: Musikinstrumentenkunde (mit Schallplatten und Vorführungen) (2) — Technisch-musikwissenschaftliche Ü (Schallplattenpraktikum) (3) — Orgelspiel und Orgeltheorie (2) — Harmonielehre I und II, Stimmbildungskurs, CM (je 2).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: J. S. Bach und G. Fr. Händel (2) — S: Ü über Mozarts Klaviersonaten (2) — Besprechung musikalischer Meisterwerke (mit Bezug auf das Erlanger und Nürnberger Musikleben) (1) — Praktisch-musikwissenschaftliche Ü (CM) (2).

Frankfurt (M.). Prof. Dr. H. Osthoff: Geschichte der Musikinstrumente (2) — S: Ü zur Musik des Mittelalters (2) — Pros: J. S. Bachs Kantaten (2) — Musiktheoretischer Kurs für Fortgeschrittene: Der lineare Satz (1).
Prof. Dr. F. Gennrich: Rhythmik der „Ars antiqua" (2) — Ü zur Rhythmik der „Ars antiqua" (2) — Die Mensuralnotation (mit Ü im Übertragen) (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. Zenck: Musik und Musikanschauung des Mittelalters I (bis etwa 1050) (2) — Die ältere deutsche Klaviermusik bis J. S. Bach (1) — S: Ü zu den Weimarer Kantaten Bachs (Fortsetzung) (2) — Colloquium über Herkunftsfragen der älteren deutschen Volksliedweise (mit Dr. H. Trede) (2) — CM instr., voc. (je 2).

Gießen. Prof. Dr. R. Gerber: Das deutsche Lied vom Spätmittelalter bis zur Aufklärung (2) — S: Das deutsche Lied im 19. Jahrhundert (2) — CM (Ältere Kammermusik) (2).
Univ.-Musikdir. Prof. Dr. S. Temesvary: Musiktheorie (2) — CM (2) — Akad. Gesangverein (2).

Graz. Prof. Dr. W. Danckert: Volksliedforschung (2) — S: Übungen zur Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts (2) — Kontrapunkt (Vokalsatz des 15. und 16. Jahrhunderts) (2) — CM voc.: Deutsche, niederländische und italienische Chormusik des 15. und 16. Jahrhunderts (2) — CM instr.: Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts (2).

Greifswald. Univ.-Musikdir. Dr. F. Graupner: Robert Schumann (1) — S (2) — Allgemeine Musiklehre, Partiturspiel (Gehörerziehung, Improvisieren), Klavier-, Orgel-, Gesangunterricht (je 1) — CM instr., voc. (je 2).

Halle (S.). Prof. Dr. M. Schneider: Joseph Haydn und seine Zeit (2) — S (2) — Pros (2).
Prof. Dr. W. Serauky: Europäische Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts I. Teil (2) — Ü zur europäischen Operngeschichte des 19. Jahrhunderts (2) — CM: Gemeinsames Spielen älterer Kammermusikwerke (2).
Univ.-Musikdir. Prof. Dr. A. Rahlwes: Harmonielehre I und Choralsatz (2) — Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt (2) — Formenlehre, Analysen (1) — Generalbaßarbeiten (1).

Hamburg. Dozent Dr. H. J. Therstappen: Gestalten und Probleme der deutschen klassischen Musik (2 vierzehntägig) — Ü zur Vorlesung (2 vierzehntägig).

Prof. Dr. W. Heinitz: Homogenitätsbestimmungen an Urtexten Beethovens (1) — Transskriptions-Ü an afrikanischen Musikphonogrammen (1) — Musik- und Rassefragen im afrikanischen Raum (1) — Musikwissenschaftliches Praktikum (4) — Musikalische Akustik (südostasiatische Tonsysteme) (1).

Hannover. Technische Hochschule. Prof. Dr. Th. W. Werner: Allgemeine Musikgeschichte (1) — J. S. Bach (1) — Musikerziehung (1) — Geschichte der Klaviermusik (1) — CM (2).

Heidelberg. Prof. Dr. H. Besseler: Haydn und Mozart (2) — S (2) — Pros (2) — CM (2) — Madrigalchor (2).

Akad. Musikdir. Prof. Dr. H. M. Poppen: Die Entwicklung der musikalischen Passion (1) — Harmonielehre II (2) — Orgelspiel — Studentenchor (1) — Bach-Verein.

Innsbruck. Prof. Dr. W. Ehmann: Musik im Mittelalter (2) — Einführung in Konzert und Oper (2) — S: Mozarts Klaviersonaten (2) — Pros: Formenkunde II (2) — Arbeitsgemeinschaft: Musikalisches Schrifttum im 19. Jahrhundert (2) — CM instr., voc. (je 2).

Jena. Dozent Dr. O. C. A. zur Nedden: Beethoven (1) — Grundzüge der Musikästhetik (2) — Hauptformen des Theaters (1) — S: Jean Sibelius.

Kiel. Prof. Dr. F. Blume: Allgemeine Geschichte der Musik im Zeitalter des Barock (3) — Wesen und Werden deutscher Musik (1) — S: Stilkritische Ü zur Musik des Frühbarock (2) — CM instr., voc. (mit Dr. K. Gudewill) (je 2).

Dozent Dr. B. Engelke: Schleswig-Holstein und Dänemark in der Geschichte der Musik (1) — Paläographische Ü (1).

Lektor Dr. K. Gudewill: Ü zur Einführung in die Musikgeschichte II (2) — Ü im musikalischen Satz (2) — Gehörbildungs-Ü (1).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Die Entwicklung der Mehrstimmigkeit bis zum 16. Jahrhundert (3) — S: Modusprobleme der Gregorianik (2) — Pros: Die klassische Klaviersonate (2) — CM instr., voc. (je 2).

Prof. Dr. E. Bücken: Musik des Barockzeitalters (Geschichte, Ästhetik, Aufführungspraxis) (2) — Pros: Ü zur musikalischen Stilkunde des Volksliedes (2) — Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (2).

Prof. Dr. J. Malsch: Musikalische Akustik II (1) — Akustische Ü (2).

Lektor Prof. Dr. H. Lemacher: Formenlehre: Meisterwerke des Barock (1) — Repetitorium der Harmonielehre (1).

Lektor Prof. Dr. H. Unger: Einführung in das Musikverständnis (1).

Leipzig. Prof. Dr. H. Schultz: Die deutsche Oper seit Gluck (2) — Die Musik der Gegenwart (Grundzüge) (1) — S: Wertung des Beethoven-Schrifttums (2) — Pros Vorkurs: Die frühe Mehrstimmigkeit (1) — Pros Hauptkurs: Virginalisten, Clavecinisten, Clavichordmeister (2) — CM instr. (Bach und Telemann) (1½) — CM voc. (Hilfsassistent Dr. F. Espitalier) (Kanons und kleine Madrigale) (1½).

Lektor Prof. F. Petyrek: Harmonielehre, Kontrapunkt, Anleitung zur Komposition kleiner Formen, Partiturspiel, Instrumentation und Klavierauszugarbeit, Generalbaß und Liedbearbeitung (je 1).

Marburg. Prof. Dr. H. Stephani: Oper und Musikdrama (2) — Entwicklungszüge der geistlichen Tonkunst (2) — Der polyphone Stil (1) — Das deutsche Lied (1) — S: Ü zur Geschichte der Oper (2) — Orgelunterricht für Fortgeschrittene (1) — CM instr. (2) — Chorsingen (Beethoven, Missa Solemnis) (2).

Münster. Prof. Dr. W. Korte: Europäische Barockmusik II (2) — Ludwig van Beethoven (3) — S: Ausgewählte Ü zur Strukturforschung (2) — Pros: Ü zur Liedgeschichte des 18. Jahrhunderts (2) — CM instr., voc. (je 2).

Posen. Prof. Dr. W. Vetter: Deutsche Musik im osteuropäischen Raum (3) — Geschichte der Klaviermusik vor Bach (2) — S (2).

Dr. H. Ringmann: Harmonielehre I (2) — Kontrapunkt II (1) — CM instr., voc. (je 2).

Prag. Prof. Dr. G. Becking: Deutsche Romantik (2) — Bach (1) — S (2) — Pros: Ü zum Volkslied (2) — CM (2).

Rostock. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Die Notenschriften im Mittelalter (2) — Ü zum Glogauer Liederbuch (2) — Die Musik im Zeitalter der Romantik (1) — CM instr., voc. (je 2).

Tübingen. Univ.-Musikdir. Prof. C. Leonhardt: Richard Wagner (mit Prof. H. Schneider) (2) — S: Ü zur Geschichte der Oper von Gluck bis Wagner (2) — Harmonielehre I (2) — Angewandte Harmonielehre (Generalbaßspiel, freie Liedbegleitung, Modulieren und Transponieren) (1).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Joseph Haydn (3) — Notationsgeschichtliche Ü (2) — S (2) — Pros (2) — CM instr., voc. (2).

Prof. Dr. A. Orel: Die Vor- und Frühzeit der Motette (2).

Prof. Dr. R. Haas: Claudio Monteverdi (2).

Lektor W. Tschoepe: Harmonielehre II, Kontrapunkt II (je 2) — Formenlehre, Instrumentationslehre und praktischer Kurs (Gehörbildung, Partiturspiel, Modulation usw.).

Würzburg. Prof. Dr. O. Kaul: Die Klaviermusik seit Beethoven (2) — Musikwissenschaftliche Ü (1½) — CM instr. (1).

Besprechungen

Rudolf Gerber,

Christoph Willibald Ritter von Gluck. Unsterbliche Tonkunst, Lebens- und Schaffensbilder großer Meister. Akademische Verlagsanstalt Athenaion, Potsdam o. J. (1941). 136 S.

Gerber hat sich in seiner Gluck-Biographie eine doppelte Aufgabe gestellt: ein breiter Leserkreis soll in faßlicher und anregender Form ein Gesamtbild von Glucks Persönlichkeit, von seinem Schaffen und seiner geschichtlichen Bedeutung erhalten, gleichzeitig sollen die Ergebnisse eigener Forschungen eingebaut werden, soll zum mindesten das immer noch Lückenhafte und Hypothetische der Gluck-Überlieferung hervortreten. Die besondere Schwierigkeit bestand darin, daß ein so weitschichtiges Stoffgebiet auf engstem äußerem Rahmen behandelt werden mußte, und man könnte zu Recht die Frage aufwerfen, ob die gewaltige Erscheinung Glucks in die kleine Biographienreihe des Verlags gehört. Die schon im Umfang anspruchsvollere Parallelausgabe der „Großen Meister der Musik" wäre sicherlich auch für Gluck die gemäßere gewesen.

So mußte G. die ihrem innersten Wesen nach monumentale Gestalt des Ritters Gluck durch angespannte Konzentration und Prägnanz der Darstellung zu bezwingen suchen, und man wird ihm bestätigen dürfen, daß er es in der Tat vermocht hat, in diesem gedrängten Rahmen Leben, Umwelt und auch die Stil- und Ideenkräfte sichtbar zu machen, aus denen das Reformwerk der Gluckschen Oper hervorgegangen ist. Daß G. seine Arbeit nur als einen ersten Ansatz zu grundsätzlich neuer Deutung und Erfassung Glucks erblickt, zeigt der Abschluß seines Buches, das in verschiedenen Forderungen ausklingt. Er spricht hier von der „Verpflichtung, die Gluck-Forschung im strengen, verantwortungsbewußten Sinn wieder in Fluß zu bringen und sowohl vom Ganzen als auch vom Einzelnen her eine Gluck-Monographie zu schaffen, die des Meisters würdig ist". Die Aufrichtung einer der Wissenschaft wie der Praxis gleich wichtigen Gesamtausgabe ist damit eng verbunden.

Damit wird das schmale Bändchen durch die Unbedingtheit seiner Gesinnung und durch die Schärfe der Problemstellung mehr als eine herkömmliche populäre Biographie, es wird zu einer eindringlichen Mahnung angesichts der Aufgaben, die im Werke Glucks noch der Lösung harren, und die wir aus unserer eigenen geschichtlichen Situation heute neu zu sehen imstande sind.

Das Leben Glucks steht in G.s Darstellung an erster Stelle. So fesselnd und spannungsreich sich dieses Künstlerdasein erfüllt hat, so viel Lücken und Unrichtigkeiten weist es noch in der späteren Biographik auf. Man sah es meist von den großen, weithin sichtbaren Leistungen des reifen Künstlers her. Gerade die Jugend und die erste Entwicklungszeit lassen noch vieles im Dunkel.

Hier schon setzen G.s neue Untersuchungen an. Die bereits im Jg. 6 (1941) im AfM. (S. 129—150) vorgelegten Studien zur Familiengeschichte Glucks dienen als Grundlage weiterer Folgerungen. Der Urgrund von Glucks Menschen- und Künstlertum erscheint aus der stammhaften Verwurzelung eines „alten Bauern- und Jägergeschlechtes" aus dem „kernbayrischen Land" zwischen Oberpfalz und Böhmerwald.

Kritische Durchleuchtung erfährt dann der Bildungsweg des jungen Menschen. Die heimliche Flucht aus dem musikfeindlichen Vaterhaus, sein Weg als Wandermusikant mit der „Maultrommel" nach Prag, das erinnert fast an die romantische Novellistik in Justinus Kerners „Reiseschatten". Aber G. unterläßt nicht, überall zu klären und die üppig wuchernden Legendenbildungen auf die tatsächliche Überlieferung zurückzuführen. Der „Logicus" Gluck, d. h. ein bei der Philosophischen Fakultät der Prager Universität eben immatrikulierter „Fuchs", erscheint nicht als ein Geschöpf der Jesuiten, sondern einzig als ein bildungshungriger Autodidakt, der zäh und eigenwillig seinen Weg sucht.

Immer wieder sehen wir, wie lückenhaft die Überlieferung zu uns spricht, wie wir in der Prager, dann in der Wiener Studienzeit letztlich doch nur auf Vermutungen angewiesen sind. Jäh und unvermittelt tritt Gluck als erfolggekrönter Maestro der norditalienischen Opera seria vor uns hin, der in der „ruhig-vornehmen Atmosphäre Mailands", als Schüler des (hier vom alten Vorwurf des „Schmierers" befreiten) Sammartini doch als echt deutscher Stürmer und Dränger erscheint. Knapp werden die europäischen Wanderzüge zwischen 1741 und 1752 umrissen, die zunächst zwischen den Opernbühnen im habsburgischen Protektorat Oberitalien hin- und herführen, um ebenso plötzlich und sprunghaft nach London überzugreifen. Immer bildet das gesamte kulturpolitische Bild des damaligen Opernlebens den Hintergrund. In London soll Gluck sogar als Konkurrent gegen den alternden Händel ausgespielt werden, weil die antideutsche englische Aristokratie im italienischen Opernschaffen Glucks eine willkommene Möglichkeit erblickt, den verhaßten „Sassone" zu Fall zu bringen. Freilich vergeblich. Die beiden Rivalen veranstalten 1745 sogar ein gemeinsames Konzert.

Die weiteren Wanderfahrten mit den Operntruppen der Mingotti und Locatellis führten erst in Dresden wieder auf festen Grund. Wien, Hamburg, Kopenhagen sind dann weitere nachweisbare Stationen. Zwischendurch können immer wieder nur Vermutungen und Möglichkeiten aufgeführt werden. Die Spuren dieser Wanderjahre sind verweht, sicher ist nur, daß sich der europäische Ruf des Opernkomponisten immer mehr festigt.

In großen Zügen wird dann die weltbeherrschende Opera seria in der dichterischen Formung Metastasios gezeichnet, ein knapper, aber höchst lebensvoller Abschnitt über das Opernwesen der Zeit, wie es in zeitgenössischen Berichten geschildert wird, schließt sich an. Wie Gluck hier die Schablone des Überkommenen durchbricht, wie er im Getriebe der erstarrenden Tradition und modischen Formelwesens zum Menschlichen und Elementar-Naturhaften durchbricht, das eröffnet geistesgeschichtliche Beziehungen und Ausblicke, die freilich noch weitere Begründung und Abgrenzungen verlangen.

Sicher ist, daß G. Gluck ebensosehr gegen den Rationalismus des Westens absetzt, wie gegen den Humanismus Winckelmannscher Prägung. Ein volkstümliches, germanisch gegründetes „Schönheits- und Menschenideal" (S. 52) wird als wesentlichste Kraft für die innere Wendung zum „Musikdrama" des ausgereiften Künstlers hingestellt.

Neues Gewicht erhalten von hier aus die komischen Opern und Ballette Glucks, die zwischen den ersten Kreis der Seria-Werke und die späten Reformopern treten. Hier hätte freilich die in der Tat „eigentümliche politische und theatergeschichtliche Situation" Wiens um 1760 über die Fülle der Gestalten und des Stoffes hinaus, die G. zusammenfügt, einen stärkeren Hinweis darauf vertragen, wie nunmehr das Wiener Theater sich anschickt, zwischen der altüberlieferten Tradition des höfischen Barock und den von allen Seiten herbeiströmenden volkstümlichen Quellen jene einmalige Synthese zu schaffen, die in Mozart gipfelt.

Dabei drängt sich freilich die Frage auf, ob der Wiener *Orfeo* von 1762 in der Gesamtentwicklung Glucks nicht doch nur eine — freilich mit drängendem Leben erfüllte — Station geblieben ist (G. sieht allerdings in der Pariser Bearbeitung des *Orphee* einen Rückschritt gegen die erste Fassung, vgl. S. 113). Jedenfalls sehen wir Gluck nach dem *Orfeo* — über die französische Oper hinweg — einen neuen europäischen Weg beschreiten, der in der *Alceste* von 1767 in voller Bewußtheit alles Lokal-Gebundene hinter sich läßt (vgl. dazu S. 72, 73, 85). In gleicher Kraft werden einheimisch-wienerische wie norddeutsche (Klopstock!), italienische wie endlich französische Prägungen umfaßt. Daß Gluck Paris schließlich im Groll verläßt, weil seine Triumphe bei dem „wetterwendischen Volk der Franzosen" vor dem Mißerfolg des „Echo und Narziß" sofort vergessen sind, beweist nur um so stärker den überzeitlichen, von aller Umgebung unabhängigen Sinn der Ideenkunst, zu der die menschlichen Fragen der *Armida* und der beiden *Iphigenien* erhoben sind.

Hier stehen wir auf der Höhe deutscher Klassizität, die an ihrer letzten Vollendung noch einmal liebevoll den Blick auf die Heimat zurückwendet, als Gluck 1781 die Aufführung einer deutschen „Iphigenie" in Wien erlebt und sich von neuem mit deutschen Opernplänen beschäftigt.

So entwirft G. ein Gluck-Bild, das sich wesentlich von den bis jetzt verbreiteten Deutungen unterscheidet. Es geht um die Neubegründung unserer Anschauung von der deutschen klassischen Musik, die aus ihrer glühenden, revolutionären Zeitverbundenheit heraus einen einzigen Aufbruch lebensvollen Menschentums darstellt, und die aus ihrem naturnahen Volkstum an die Stelle höfischer und standesgebundener Enge das Selbstbewußtsein der schöpferischen Persönlichkeit stellt. Hans Joachim Therstappen, z. Zt. Wehrmacht

Neuere Arbeiten über Claude Debussy

Andreas Ließ,

Claude Debussy. Das Werk im Zeitbild. Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, begründet von Karl Nef. Bd. 19 (2 Teile). Heitz & Co., Leipzig, Straßburg, Zürich 1936. 427 S.

Andreas Ließ,

Claude Debussy und das deutsche Musikschaffen. Kleine deutsche Musikbücherei. Konrad Triltsch Verlag, Würzburg-Aumühle o. J. (1938). 62 S.

Heinrich Strobel,

Claude Debussy. Atlantis-Verlag, Zürich o. J. (1940). 296 S.

Es ist offenbar besonders schwer, das Schaffen Debussys aus dem Bereich tagesbedingter Zeitstimmungen zu heben und im ruhigen Licht seines geschichtlichen Werdens und Wachstums zu erkennen. Die fluktuierenden Kräfte um die Wende zu unserem Jahrhundert sind vor der heutigen Betrachtung immer noch nicht zur Ruhe gelangt, sie lassen noch keine klar überschaubare Gestalt erkennen. Daher wird jede wissenschaftlich-kritische Auseinandersetzung mit der Erscheinung Debussys zunächst auch den Charakter von Vorarbeiten tragen, deren Ergebnisse um so fruchtbarer und tragfähiger erscheinen müssen, je mehr sie den Sachverhalten des Musikalischen verbunden bleiben. Das ist bekanntlich gerade vor der Kunst Debussys längst nicht so selbstverständlich, wie es den Anschein hat und sein sollte. Im Gegenteil: die Frage nach der „Gegenständlichkeit" dieser Musik wird immer wieder außerhalb der Musik gesucht, viele werden es förmlich als paradox empfinden, wenn man alle literarischen Verbindungen zum Symbolismus, alle malerischen zum Impressionismus beiseite läßt oder mindestens hintanstellt. Dabei hat es sich genugsam gezeigt, daß die allzu naheliegende Übertragung von Form- und Ausdrucksprinzipien der Nachbarkünste vor der Erkenntnis der immanenten musikalischen Gesetzlichkeit der Debussyschen Musik immer nur irreführend und hemmend gewesen ist. Hier hat die Forschung bewußt zu scheiden, sie hat Debussy zu allererst in die Kontinuität der geschichtlichen

Entwicklung der französischen Musik einzufügen, von deren nationalen Eigenheiten seine Kunst bis ins Letzte getragen und durchdrungen ist. Eine weitere wichtige Linie, die gleichfalls noch systematischer Verfolgung harrt, ist das Erbe, das Debussys ganze Entwicklung begleitet und ihm aus dem Schaffen der großen ausländischen Virtuosen Chopin und Liszt in Paris aus unmittelbarer Nähe überkommt. Und wenn sich von hier aus auch der Blick auf die deutsche Hochromantik Wagners und Schumanns weitet, wenn die Erscheinung Mussorgskis einbezogen werden muß (deren Einwirkung bis jetzt weder stofflich noch ideell eindeutig festgelegt worden ist), so muß doch der primär nationale Charakter dieser Kunst scharf eingegrenzt werden.

Wir dürfen nicht vergessen, daß Debussys ganze Entwicklung dahin geht, in fortwährender kritischer Opposition zum Akademikertum seiner Umgebung doch die musikalischen Traditionen seines Landes wiederaufzunehmen und fortzuführen. Wir vermögen heute hinter allem Ästhetizismus, hinter aller Morbidezza seines äußeren Gehabes das Wirken eines echt romanischen Geistes zu erkennen, dessen Kunstabsichten auf rationale Ordnung und formalen Ausgleich bedacht sind und in ihrem Streben nach maßvoller Schönheit und geschliffener Diktion einen späten Klassizismus im Sinne der französischen Aufklärer vertreten. Die von Ließ (Claude Debussy und das deutsche Musikschaffen, S. 33/34) beigebrachte Äußerung von Maurice Emmanuel verdiente weit stärkere Beachtung, als es durchweg, auch bei Ließ selbst, vor der Betrachtung der Debussyschen Kunstmittel geschieht: „Debussys Musik ist tonal. Seine Farbigkeit liegt wie ein Staub über der Urzeichnung. Bläst man ihn weg, so treten die Grundlinien dieser klassisch-tonalen Zeichnung klar hervor." Geht man unbelastet von allem Assoziativen an eine Komposition des Meisters heran, so wird man die Richtigkeit dieser Bemerkung feststellen können. Hier entfaltet sich eine von Grund aus homophone, breit gelagerte Flächigkeit, die ihre eigenen, auf diatonischen Melodiezügen sich aufbauenden Formgebilde schafft.

Die Untersuchungen von E. v. d. Nüll (Moderne Harmonik, 1932) und H. G. Schulz (Musikalischer Impressionismus und impressionistischer Klavierstil) hatten sich bereits erfolgreich um ernsthafte und saubere Trennung von literarisch-malerischen Hilfskonstruktionen und dem Nachweis autonomer musikalischer Gesetzmäßigkeiten bemüht (vgl. die Besprechung des Schulzschen Buches von W. Kahl in AfM. 6. Jg. 1941, S. 126/27).

Wenn es hingegen Ließ unternommen hat, die Vorbedingungen des Debussyschen Schaffens in einer breit angelegten Darstellung des „Zeitbildes" nicht aus den Tatbeständen der musikalischen Überlieferung und künstlerischen Umwelt herzuleiten, sondern aus dem weittragenden Wandel, der sich um die Jahrhundertwende anbahnt, wenn er die Klangeigenarten dieser Musik als revolutionäre Ankündigung eines neuen Zeitalters interpretieren will, dann wird erst recht deutlich, wie verfrüht es noch ist, aus der gewiß genialen Erscheinung des Franzosen Folgerungen zu ziehen, die Debussy allenfalls zum Eideshelfer der „Neuen Musik" zwischen 1920 und 1930 machen, aber seiner historischen Stellung und der unwiederholbaren Prägung seines Werkes niemals gerecht werden können. Von hier aus kann immer nur ein schiefes Bild der tatsächlichen Erscheinung Debussys gewonnen werden. Die von Ließ — unter allzu breiter Anführung der Zitate — benutzten „Quellen" von populären Kunst- und Literaturgeschichtswerken (wie Meyer-Gräfe [J.]) tragen überdies den in diesen Zusammenhängen besonders gefährlichen Standpunkt journalistischer Tagesproduktion in eine Darstellung hinein, die sicherlich aus tiefer Überzeugung für den Vorwurf den letzten geistigen Grundlagen des Künstlers Debussy nachspüren wollte. Ob aber mit der Musik Debussys wirklich der Schwerpunkt der gesamten europäischen Musik um 1900 wieder nach Westen verlagert ist, ob wir von einer „Epoche Debussy" (S. 54) sprechen werden, das scheint heute mehr denn je fraglich. Es besteht kein Zweifel, daß die Schärfung unseres Debussy-Bildes auch seine Verkleinerung und Begrenzung bedeuten muß.

Die kleine Schrift von Ließ faßt wesentlich glücklicher die Ergebnisse der vorangegangenen großen Arbeit in gedrängter Form und mit Betonung der musikalischen Eigenwerte des Debussy-Stils zusammen. Die fragwürdige Gleichsetzung von Klang und Farbe („musikalisch-farbige Klangwelt", S. 15) bleibt freilich auch hier noch bestehen. Die Gegenüberstellung von Beispielen aus dem Schaffen des Franzosen und des Deutschen Joseph Marx läßt aber deutlich hervortreten, wie es sich gerade in der Verwandtschaft der Vorwürfe — weiche lyrische Naturstimmungen — doch immer wieder um das Gegeneinander zweier grundverschiedener nationaler Haltungen handelt, deren Gemeinsamkeit lediglich in der zeitbedingten Hingabe an klangsensualistische Wirkungen besteht. Beim Deutschen, welcher deutlich seine Verbundenheit mit dem österreichisch-wienerischen Kulturkreise erkennen läßt, ist bei aller Freude am reizsam gesteigerten und fülligen Gesamtklang doch auch die von Ließ richtig hervorgehobene Gebundenheit an reale, gleichsam „solide" Stimmführung und Kadenzierung bemerkbar, beim Franzosen hingegen wirkt jedes Beispiel pointierter, in Zeichnung und Wirkung bewußter und — trotz aller Ganztonverschleierung wie in den „Cloches a travers les feuilles" — rationaler und konstruktiver. Es wird bei der Betrachtung dieser Stilwelt immer klarer, wie sich die Kunst Debussys nur in ihrem Land erfüllen und, auf die Zukunft gesehen, nur dort fortsetzen konnte. Insofern wirken alle „Einflüsse", die von Debussy nach Deutschland ausgegangen sind, als verhältnismäßig seltene Einzelfälle. Wieder stehen wir vor der Frage, wie weit das Klangerleben Debussys vom Geist seiner Musik und ihren eigensten Kunstzielen zu trennen ist.

Das Buch Heinrich Strobels ist hier als jüngste der deutschen Debussy-Veröffentlichungen zu erwähnen. Das eigene Erleben der Pariser Atmosphäre gibt dieser Biographie ihren unverbind-

lichen, von der Verve französischer Plauderei getragenen Reiz. In der Werkbetrachtung berührt besonders die Betonung der gelösten, aber stets beherrschten Entfaltung melodischer und rhythmischer Baugesetze, die in Debussys Musik je länger, je mehr bestimmend hervortreten. Von einer geschichtlichen Eingliederung wird nur vorsichtig gesprochen, dann freilich wieder mit dem Ausblick auf die „Neue Musik", die nun einmal nicht mehr die Musik der Gegenwart ist!

Die Wissenschaft aber kann angesichts dieser vom Tagesgetriebe noch allzusehr beherrschten Problemstellung die Aufgaben einer fruchtbaren Erforschung der in Debussys Kunst niedergelegten Kräfte nur in der fortdauernden, nach allen Seiten gerichteten Beseitigung und Überwindung verjährter Schlagworte und Vorstellungen erblicken, um auf dieser Grundlage Debussy den ihm gebührenden Platz in der Musikgeschichte des eigenen Landes und der Europas zu verschaffen. Hans Joachim Therstappen, z. Zt. Wehrmacht

Hans Joachim Therstappen,

Joseph Haydns symphonisches Vermächtnis. Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft. Herausgegeben von Friedrich Blume. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin 1941. 275 S.

Nach kurzer Darlegung von Lage und Methode der neueren Haydn-Forschung sowie der eigenen Zielsetzung — Therstappens Arbeit trägt als Kieler Habilitationsschrift den Untertitel „Studien zur Formgeschichte der deutschen klassischen Musik" — setzen die Formuntersuchungen ein, die über der Kleinarbeit nie den Blick auf den Zyklus als Ganzes aus den Augen verlieren. Sie bauen auf den auf S. 38 kurz umrissenen psychologischen Voraussetzungen auf: „Die Dynamik der Haydnschen Psyche zeigt eine großartige Konstanz der Spannung. Sie vermag sich zu verdichten, seltener fast sich hinzugeben und zu lösen. Sinnenhaftigkeit und Abstraktion, Naivität und Scharfsinn zeigen sich in fortwährender Wechselwirkung und so eng benachbart, daß auf gedrängtestem Raum eine lebensvolle Einheit zu entstehen vermag, welche die Gegensätze nicht zu scheuen braucht, weil sie nur als Folie, nicht als feindliche Prinzipien sich begegnen. Damit erscheint die Einheit des Verlaufes als etwas endgültig Vorgegebenes, von Anfang an Gesichertes, und in der Spätzeit des Meisters ist das Grundgefühl dieser Einheit des Gesamtaspektes so stark, daß es mit dem Auseinanderklaffen der Entwicklung *spielen* kann in überlegener Freude."

Bei den Fragenkomplexen „Exposition" und „Thematische Arbeit" wird im Vorübergehen die H. Kretzschmar immer wieder nachgeschriebene Behauptung von dem Überwiegen des Durchführungsteiles richtig gestellt (nur in drei Fällen ist bei den Londoner Symphonien die Durchführung größer als die unwiederholte Exposition), und wird die Gewichtigkeit der Haydnschen Exposition besonders betont. Für den Formaufbau der Londoner Symphonien stellt Therstappen das folgende Grundprinzip auf: Exposition: Entfaltung der Kräfte. Durchführung: Verdichtung der Kräfte. Reprise: Ordnung der Kräfte.

Vom Problem des „zyklischen Aufbaues" sagt der Verfasser, daß es durch das Zusammenwirken zweier Kräfte im Aufbau der Großform zustande komme, „dem Prinzip einer gleichmäßigen Gewichtsverteilung, die jeden Satz des Zyklus seine individuelle Aufgabe erfüllen läßt . . . und dem Prinzip einer alle Sätze durchströmenden einheitlichen Entwicklung, welche die charakteristischen Bildungen jedes einzelnen Symphoniesatzes in das ganze Werk einordnet, ihm seine Funktion innerhalb des formalen Geschehens zuweist".

Nicht glücklich scheint mir in dem sonst vortrefflichen Abschnitt über die Mittelsätze die begriffliche Formulierung ihres „Intermezzo-Charakters", die meines Erachtens der gehaltlichen Bedeutung wie der Funktion der meisten langsamen Sätze nicht gerecht wird. Auch der für die Gruppe der Symphonien Nr. 94, 95, 97 und 100 gewählte Begriff „Reihungssätze" sagt zumindest für Nr. 94 zu wenig aus, da hier die Großform doch weit mehr ist und bedeutet als nur die „Reihung" der einzelnen Variationen. Eher dürfte der Begriff der architektonischen Steigerung den Formaufbau in seiner Wesenhaftigkeit richtig kennzeichnen. — Die Menuette der Londoner Symphonien werden von Th. ganz im Sinne der Wendung zum Natürlichen, Einfachen, zum Bäuerlichen erfaßt. Mit einem Überblick über den Formbau der Finales schließen die Untersuchungen, die ihrer Grundabsicht, die Erkenntnis von den Zufälligkeiten aller Einzelerscheinungen frei zu halten, bis zum Schluß treu geblieben sind. Diese Exaktheit ihrer Ergebnisse macht die Arbeit Th.s zu einem der wichtigsten der festen und gesicherten Punkte in der Werkerkenntnis des Wiener Meisters. Ernst Bücken, Köln

Heinrich Grimm,

Meister der Renaissancemusik an der Viadrina. Quellenbeiträge zur Geisteskultur des Nordostens Deutschlands vor dem Dreißigjährigen Kriege. Trowitzsch & Sohn, Frankfurt a. d. O. und Berlin 1941. 260 S.

Um die Musikgeschichtsschreibung der Mark Brandenburg war es bisher schlecht bestellt. Einige wenige Beiträge, die weder archivalisch noch historisch hinreichend fundiert sind, zeichneten ein völlig falsches Bild von einer musisch verlassenen, erst spät im 17. Jahrhundert erwachten Landschaft. Daß diese Darstellung einer grundlegenden Revision bedarf, beweist Heinrich Grimm in seiner Arbeit. Bereits in dem Katalog „Altfrankfurter Buchschätze" (Ausstellung 1940) hatte er auf wichtige Denkmäler des 16. Jahrhunderts hingewiesen. Nun legt er das Ergebnis jahrzehntelanger archivalischer Studien vor. Vom Standpunkt des Historikers geht er an sein Thema, ohne die Bezirke musikwissenschaftlicher Wertung und Einordnung zu berühren.

Dafür greift er weit in die kulturellen Verhältnisse der Oderuniversität ein. In einem ausgezeichneten historischen Einleitungskapitel werden die kulturellen Verhältnisse der Oderuniversität dargestellt: die Verflechtung der Studien in der artistischen und philosophischen und die Kämpfe in der theologischen Fakultät. Mit großer Liebe ist der volkstümlich-deutsche Humanismus gezeichnet, der den Verfasser des Hutten-Buches erkennen läßt. Erst nach der bis in Einzelheiten, bis zu den Druckern, Stechern, Buchbindern, Handeltreibenden und Akademikern genau umschriebenen Grundlage der allgemeinen Oderfrankfurter Kultur wird die Musikgeschichte dargestellt. Sie beginnt mit den beiden frühesten Oderfrankfurter Drucken: der *Epitome Johannis de Muris* von Ambrosius Lacher (1508) und den *Collectanea quaedam musice disciplinae* von Johannes Volckmar (1513). Lacher lehrte 36 Jahre hindurch die musica speculativa, gefolgt von Jakob Jokisch, Volckmar hingegen vertrat die musica practica, die vom Jahre 1540 an täglich um die Mittagsstunde gelehrt wurde. Adrian Petit Coclico kam nach dem 13. April 1546 nach Frankfurt und blieb dort als Nachfolger Volckmars drei Semester. Er gründete mit drei anderen Musikliebhabern eine Musiziergemeinschaft, die im Kreise des musikliebenden Humanisten Jodokus Willich übte. Willich versammelte bei sich ein Convivium musicum, das nach genau festgelegten Bestimmungen zusammenkam, diskutierte und musizierte, und zwar vokaliter und instrumentaliter (1527—1552). Mit seiner *Prosodia latina* (1539) greift er auf die Probleme des musikalisch-rhetorischen Vortrags über. Er unterstützte auch die Joh. Eichhornsche Druckerei, die erste Frankfurter Notendruckerei.

Eine große Zahl von Humanisten und Musikern studierten und lehrten in Frankfurt a. d. O. Ulrich v. Hutten und Eoban Hesse werden in ihren reich verzweigten Bindungen und Beziehungen geschildert, aber auch der spätere Mainzer Domorganist Heinrich Burmann, Wolfgang Figulus und Joseph Schlegel, der bekannte Freiberger Kantor.

Die sieben Frankfurter Lautenbücher von Benedict de Drusina, Gregor Krengel und Matthäus Waissel zeigen den Einfluß der italienischen Kunst und die Vorliebe der Studenten für diese Musik, die sie auf italienischen Hochschulen kennengelernt hatten. Kosacks Dissertation über die Lautenmusik erfährt wesentliche Korrekturen. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts begegenen viele bekannte Musiker als Studierende der Viadrina, z. B. Gregor Lange, Bartel Gesius, Michael Praetorius, Paul Lütkemann, Baltasar Langius, Jakob Gesius, Bartholomäus Praetorius, Johann Crüger u. v. a. Es ist eine stolze Reihe, die die Bedeutung der Universität für die Musiker in neuem Licht erscheinen läßt. Grimm gibt anschließend aufschlußreiche Einblicke in die Notenbestände der Viadrina und setzt die Gelegenheitskompositionen der Frankfurter Meister in beziehungsreiche Verbindungen zu der Lokalgeschichte.

Das zweite Buch behandelt die freien Musiker und danach Organisten und Kantoren der Stadt. Nachrichten von *trumetern* aus dem 15. und 16. Jahrhundert führen zu den Spielleuten mit ihren Tänzen, zu Komödien, Altaristen und Kalandbrüderschaften und Singchören. Reiche Quellen geben interessante Nachrichten über die allgemeinen kulturellen Verhältnisse der Stadt. Wir hören von den Pfeifern und Fiedlern und von ihrem Leben und Musizieren, von Joan Liechtwer, Nicolaus Zangius (der in Waltersdorf bei Königswusterhausen geboren sein soll) und anderen. Die Organisten von St. Marien erfahren eine eingehende, auf reichen archivalischen Materialien beruhende Charakterisierung, zumal der Verfasser zum ersten Male alle vorhandenen Kirchenrechnungen heranziehen konnte. Mit Johann Horneburg (bis 1554) beginnt die Reihe, die über Leonhart Franck (1554—1559), Christoph Zacharias (1559—1583), Georg Bruck (1584—1586) zu Michael Praetorius (1586—1589) führt. Es gelang dem Verfasser, eine bisher unbekannte Quelle im Ratsbeschlußbuch zu finden, nach der Praetorius am 2. April 1601 gebeten wird, nach Frankfurt zurückzukehren. Weiter entdeckte er das Praetorius-Legat, das am 20. März bzw. 21. April 1620 in Frankfurt eintraf. Die Schreiben sind zur Kennzeichnung des Menschen und Künstlers Praetorius von Bedeutung. In Frankfurt scheint Praetorius durch das Beispiel und die Kunst Gregor Langes zur Musik gekommen zu sein. Dieser wichtige Abschnitt der Frankfurter Kirchenmusik wird durch das Wirken der beiden Schmied (Christianus und Christian) beschlossen. Bei den Kantoren sind es Gregor Lange (1524—1579) und Bartel Göß (Gesius, 1593—1613), die eine ausführliche, an Richtigstellungen reiche Darstellung erfahren. Unter den Stadtpfeifern ist Paul Lütkemann der bedeutendste; er kam von Stettin und empfing in Frankfurt von Lange und Belitz entscheidende Eindrücke für seine dankbaren und charaktervollen Sätze. Mit einem geschichtlichen Abriß über Frankfurter Druck und Musikverlag schließt die Arbeit, die eine wahre Fülle von neuen Materialien aus Archiven, Rechnungen, Akten und zeitgenössischen Drucken ans Licht bringt.

Die Grenzuniversität Frankfurt a. d. O., zu der die Studierenden aus dem Norden, von Schweden, Norwegen und Dänemark, aber auch aus dem Osten und Süden kamen, erscheint als eine der bedeutendsten der Zeit, sie steht im Brennpunkt kultureller Strebungen und Zielsetzungen und schenkt der musica Lehrer und Meister, die weithin in Zeit und Geschichte wirken. Zu diesem Ergebnis der Arbeit kommt ihre Bedeutung für die Lokalgeschichte. Wir haben eine Quellenkunde, die den Arbeiten zur Musikgeschichte der Mark Brandenburg endlich die langersehnte Grundlage bringt. Die „Musikgeschichtliche Vereinigung für Berlin und die Mark Brandenburg“, die bereits mit ihren archivalischen Arbeiten begonnen hat, geht in der Richtung dieser Arbeit weiter und wird die Unterlagen für das gesamte Gebiet der weiteren Forschung bereitstellen.

Georg Schünemann, Berlin

Paul Listl,

Weber als Ouvertürenkomponist. Verlag Konrad Triltsch, Würzburg. 119 S. 8°.

Listl geht in der vorliegenden Dissertation unter gewissenhafter Auswertung der zum Thema vorhandenen Literatur von einer allgemeinen Zweckbestimmung der Ouvertüre aus, um dann sowohl die formalästhetischen wie inhaltsästhetischen Forderungen, wie sie an die Ouvertüre gestellt wurden, zusammenzutragen und zu untersuchen. Dabei stehen naturgemäß die Auffassungen der Romantik, besonders Wagners, stark im Vordergrund. L. versucht lediglich in einer Fußnote, andeutungsweise zu einer überzeitlichen Stellungnahme vorzudringen. Hier wäre der Punkt gewesen, wo er durch selbständige Ausführungen diesem einleitenden, grundsätzlichen Teil seiner Arbeit eine höhere Wertung als die einer fleißigen Kompilation hätte sichern können.

Des weiteren werden sämtliche Ouvertüren Webers eingehend und mit gründlicher Sachlichkeit analysiert und die Bedeutung dieser Werke für die Entwicklung der Programm-Musik erhärtet. L. kommt dann schließlich zu dem Ergebnis, daß „inhaltsästhetisch die Freischütz-Ouvertüre, formalästhetisch die Euryanthe- und Oberon-Ouvertüre Webers bedeutendste Werke" seien, daß er aber eine „restlos befriedigende Lösung" nicht gefunden habe. Angesichts der auch von L. betonten eminenten entwicklungsmäßigen Bedeutung der Ouvertüren Webers, mehr noch aber in Anbetracht ihrer unverminderten, noch immer „restlos befriedigenden" unmittelbaren künstlerischen Wirkung erhebt sich wieder einmal die Frage, ob es nicht vorzuziehen wäre, richtungweisende Gesichtspunkte unmittelbar aus den schöpferischen Leistungen des Genies zu abstrahieren, statt diese an den Forderungen einer „grauen Theorie" schulmeisterlich zu messen. Auch hier wäre für L. ein Ansatzpunkt für selbständige Ausführungen gewesen.

Ludwig K. Mayer, Berlin.

Neue Beiträge zur musikalischen Orts- und Landschaftsgeschichte

Ernst Fritz Schmid,

Hans Leo Hasler und seine Brüder. Neue Nachrichten zu ihrer Lebensgeschichte. Zeitschrift des Historischen Vereins für Oberschwaben, 54. Band 1941. Augsburg 1941. S. 60-212.

Hermann Meyer,

Orgeln und Orgelbauer in Oberschwaben. Zeitschrift des Historischen Vereins für Oberschwaben. 54. Band 1941. Augsburg 1941. S. 213-360.

Arno Werner,

Freie Musikgemeinschaften alter Zeit im mitteldeutschen Raum. Schriftenreihe des Händel-Hauses in Halle (Veröffentlichungen aus dem Musikleben Mitteldeutschlands), Heft 7. Wolfenbüttel-Berlin 1940.

250 Jahre Braunschweiger Staatstheater, 1690—1940.

Von Dr. Heinrich Sievers, Albert Trapp und Dr. Alexander Schum. Hrsg. von der Braunschweigischen Landesstelle für Heimatforschung und Heimatpflege. Braunschweig 1941.

Adam Gottron,

Tausend Jahre Musik in Mainz. (Mainz, Geschichte und Kultur einer deutschen Stadt, Heft II). Berlin o. J. (1941.)

Die Gestalten der Gebrüder Hasler waren durch Adolf Sandbergers grundlegende biographische Darstellung (DTB V, 1) erstmals in helles Licht getreten. Auch die musikalische Ortskunde konnte damit einen überaus wertvollen Gewinn für sich buchen, gewährt doch diese aus reichen Quellen schöpfende Arbeit zugleich aufschlußreiche Einblicke in die Musikpflege der Städte Augsburg und Nürnberg zu jener Zeit. Und sie ward so umfassend und gründlich getan, daß von der weiteren Forschung kaum Ergebnisse sich erwarten ließen, die den Umriß dieser Gestalten noch schärfer herausstellen oder das musikalische Bild der beiden Hauptschauplätze ihres Wirkens wesentlich bereichern würden. So vermag denn die eingehende, ebenso sorgfältig wie sachkundig durchgeführte Studie von Ernst Fritz Schmid, wiewohl sie viel neues Zeugnismaterial verwertet, das Wissen um die drei Nürnberger Meister nur insofern zu erweitern, als sie im großen und ganzen den von Sandberger bereits gekannten und angedeuteten Spuren weiter nachgeht, ohne dabei auf Tatsachen zu stoßen, die für die Kenntnis ihres Lebens und Schaffens von besonderer Bedeutung wären; es sei denn, daß an dem Porträt Hans Leos, des genialsten unter ihnen, menschliche Züge nicht durchweg sympathischer Art stärker denn bisher hervortreten. Dies ist den hier beigebrachten Akten sowie neu aufgefundenen Briefen zu entnehmen, die zwar seinem kaufmännischen Sinn und Unternehmungsgeist alle Ehre machen, aber nicht immer auf eine untadelige Gesinnung schließen lassen. Möchte man auch aus diesen Nachrichten, die von dem Spieluhrprozeß und anderen Streitigkeiten, von Geld- und Kreditgeschäften, Bergbauspekulationen und dergleichen eingehend handeln, lieber noch mehr über den Künstler Hasler erfahren, so sind sie jedenfalls für die Charakteristik seiner Persönlichkeit sehr bezeichnend, denn der seltsame

Zwiespalt zwischen dem Musiker, der eine innige Sprache des Herzens redet, und dem nüchternster Prosa zugewandten Menschen und passionierten Geschäftsmann muß damit noch wirksamer zur Geltung kommen. Für die musikalische Ortsgeschichte fällt vor allem in dem Kapitel Jakob Hasler manches Wissenswerte ab, insbesondere gibt die Tätigkeit dieses jüngsten der drei Brüder als Hoforganist in Hohenzollern-Hechingen dem Verf. Anlaß, über die Verhältnisse der dortigen Hofmusik Wichtiges zu berichten. (Vorerst summarisch, eine ausführliche Schilderung soll demnächst in Buchform erscheinen.) Daraus geht hervor, daß die von dem Grafen Eitelfriedrich 1576 gegründete Hofkapelle, die tüchtige Musiker wie Jakob Meiland, Leonhard Lechner und Ferdinand di Lasso zu ihren Mitgliedern zählte und eine stattliche Musikaliensammlung besaß, im süddeutschen Musikleben jener Zeit eine nicht unbedeutende Rolle spielte, und daß ihr Leistungsstand nach der instrumentalen Seite zu Anfang des 17. Jahrhunderts noch gehoben wurde. Auch ein Beispiel für die kulturelle Regsamkeit im bayrisch-schwäbischen Raum, die zugleich in lebhaften Beziehungen der Hohenzollernresidenz zu den Musikzentren nah und fern, auch nach Italien hin, sich kundtut. Daß es dem Verf. gelang, die vorliegende Arbeit trotz kriegsbedingter Erschwernisse so ergiebig zu gestalten, muß ihm als besonderes Verdienst angerechnet werden.

Die gleiche Landschaft betrifft ein ebenso wissenschaftlich ausgezeichnet fundierter Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues. Er ist um so mehr zu begrüßen, als das musikalische Erbe der hier wirkenden Orgelmeister das Interesse auf die Instrumente und ihre Schöpfer hinlenkt und die bisher lückenhafte Kenntnis des oberschwäbischen Orgelbaues besonders empfinden ließ. Wenn auch schon eine Reihe von Einzelbeschreibungen berühmter Werke einigen Aufschluß über den landschaftlichen Anteil an dieser Kunst gaben, so reichen sie doch nicht hin, um ihn in die süddeutsche Gesamtentwicklung einzuordnen. Hermann Meyer, als gründlicher Kenner der Materie durch einschlägige Arbeiten, unter anderem eine Monographie über K. J. Riepp, den bedeutendsten Meister seines Faches, bereits bekannt, hat hier das Ergebnis seiner langjährigen Studien zu einem gerundeten und erschöpfenden Bilde zusammengefaßt, das von den Anfängen bis zur Säkularisation sich erstreckt und an Hand einer Fülle von Nachrichten und bautechnischen Belegen bestätigt, daß Oberschwaben zeitweise eine führende Stellung in der Orgelbaukunst einnahm. Im Brennpunkt steht natürlich wiederum Augsburg, das auch diesem Zweig der Musikpflege von jeher — erstmals bedeutsam zur Zeit der Fugger — seine Rührigkeit angedeihen ließ und durch einheimische sowie zugezogene Fachleute nicht allein sich selbst und die nähere und weitere Umgebung, sondern auch das Ausland mit teils hervorragenden Werken versorgte. Zwei typisch unterschiedliche Blüteperioden werden festgestellt: die erste um 1600, von Mitteldeutschland und den Alpenländern her beeinflußt, steht im Zeichen des traditionellen und noch auf lange Zeit hin gültigen Spaltklangideals, während die zweite um 1750, die eigentliche Glanzzeit, bereits zum Mischklang übergegangen ist und die Kunst ihrer besten Meister nach allen Richtungen, besonders nach Frankreich hin, ausstrahlen sieht, nicht ohne zugleich technische Anregungen von außen her zu verwerten. Infolgedessen bildete sich eine deutsche und eine französische Richtung heraus, zwischen denen J. Holzhay vermittelt. Mit ihm, J. Gabler, K. J. Riepp und J. A. Stein ist die Elite der Orgelbauer Oberschwabens bezeichnet, und von ihren hervorragenden Leistungen legt die Landschaft allenthalben, zum Teil noch heute, denkwürdiges Zeugnis ab. Die vielen anderen, die gleichzeitig und vor jenen dort ihrem Handwerk dienten, erscheinen damit tief in den Schatten gerückt, doch nicht wenige unter ihnen haben als tüchtige Meister ebenso mit dazu beigetragen, daß trotz der zeitweilig starken Einflüsse von außen her der oberschwäbische Orgelbau eigentypisch sich entfalten konnte. Die Studie ist deshalb besonders lehrreich, weil der Verf. sich nicht mit der reichen archivalischen Ausbeute begnügt — hier erfährt man unter anderem Wichtiges über die berufsständischen Verhältnisse und über die Zunftgesetze —, sondern weil er vor allem, soweit dies nach den aktenmäßigen Belegen oder noch erhaltenen Werken möglich ist, der Beschaffenheit der Instrumente selbst und allen bautechnischen Einzelheiten auf den Grund geht. Die im Anhang mitgeteilten Dispositionen werden dem Orgelhistoriker eine wertvolle Beigabe sein.

In den mitteldeutschen Raum führt eine kleine Schrift von Arno Werner, die neben ihrem musikgeschichtlichen Ertrag auch nach der volkskundlichen und soziologischen Seite hin Beachtung verdient. W. stellt hier frühere örtliche Einzelforschungen in das weitere Blickfeld landschaftlicher Betrachtung und bringt sie unter dem Thema „Freie Musikgemeinschaften alter Zeit“ auf einen gemeinsamen Nenner. Der stoffliche Schwerpunkt ist damit in den Bereich volkstümlicher Musikpflege gerückt, denn im Gegensatz zu den Trägern berufsgebundener Musik (Hofmusiker, Hautboistenbanden, Stadtpfeifer usw.) handelt es sich hier um musikalische Gemeinschaftsformen, die dem Bürger- und Bauerntum ihr Dasein verdankten. Auf keinem anderen Schauplatz ließe sich ihr Wesen und Wirken besser aufzeigen als im thüringisch-sächsischen Raum, wo Musik als Naturgabe alle Volksschichten durchdringt und ihre Gemeinschaftspflege aus ihnen von jeher kräftige Antriebe zu eigentümlicher Entfaltung empfing, nirgends aber auch kommt der Gegensatz zwischen Volks- und Kunstmusik im Sinne der rechtlichen Befugnisse ihrer Ausübung so scharf zum Ausdruck. Die Unzahl diesbezüglicher Streitfälle, natürlich auch aus anderen Gegenden bekannt, kennzeichnet die Unklarheit der Rechtsbegriffe, zumal von den heutigen, auch musikrechtlich geregelten Verhältnissen der Reichsmusikkammer aus gesehen. Dies gilt vor allem für die das flache Land versorgenden „Freien Musikbanden und fahrenden Spielleute“, die als Ungelernte mit den Stadtpfeifern ewig in Zuständigkeitskonflikte gerieten, in gewissem Maße aber auch für die „Adjuvantenvereine“, das dörfliche Gegenstück zu den „Kantoreigesellschaften“.

Über all diese Einrichtungen gibt die Schrift in gedrängter Form und dennoch vielseitig Auskunft. Es spricht in der Tat für die Musikalität des mitteldeutschen Menschen nichts besser, als daß nach dem Elend des Dreißigjährigen Krieges in seinem schwer heimgesuchten Raum das Musikleben in Stadt und Land erstaunlich schnell wieder in Gang kam. Ein weiteres Kapitel ist den „Bergsängern und Bergmusikanten" gewidmet, jenen im Berufsleben wurzelnden Vereinigungen, deren eigenartige, für die Volksliedforschung und Brauchtumskunde gleich ergiebige Geschichte schon wiederholt untersucht wurde, soweit sie sich im Erzgebirge, dem Ursprungsland des Bergliedes, abspielt. Wenn sich auch die Schilderung der Bergmusik im allgemeinen auf bereits bekannte Tatsachen beschränkt, so wird doch die Reichweite ihres Einflusses über den ganzen Landschaftsbereich hin nachgewiesen, und außerdem vermag der Verf. die bisher spärlichen Quellen bergmännischen Liedgutes um ein kürzlich aufgetauchtes Liederbuch einer Stolbergischen Bergsängerbande zu vermehren. Die Aufmerksamkeit wird damit auf andere, noch unerschlossene Gegenden (Thüringen, Harz) gelenkt, die für die Kenntnis der Bergmusik ebenfalls eine wertvolle Ausbeute versprechen. In einer Zusammenschau endlich ersteht ein Bild der wie kaum sonstwo blühenden „Collegia musica der Studenten" und der „Bürgerlichen Musikvereine alter Zeit". Beide wiederum Zeugnisse für die außerordentliche Regsamkeit, mit der auch diese Kreise ihre stammeseigene Liebe zur Musik planmäßig und volksnahe betätigten, im übrigen einander nicht unähnlich in bezug auf Ursprung und Ende ihrer Entwicklung, da beide auf musikalische Hauszirkel zurückgehen und — zum Teil wenigstens — als Vorläufer des öffentlichen Konzertwesens zu gelten haben. Daß die Bestrebungen der Studentenschaft vom Geist des Fortschritts geleitet waren, daß im Betrieb bürgerlicher Musikkollegien kleine Orte an der Spitze marschierten, wie z. B. Delitzsch, wo schon 1735 der erste öffentlich wirkende bürgerliche Musikverein Deutschlands ins Leben trat, erscheint an diesem Bilde ebenso bemerkenswert wie die gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts besonders in kleinen Städten ersichtliche Neigung, von der reinen Musikpflege zu geselligen Vereinigungen mit Unterhaltung und Tafelfreuden überzugehen. Zum Schluß stellt ein „Ausblick auf das musikalische Vereinsleben des 19. Jahrhunderts" fest, daß die Organisation des Musiklebens im mitteldeutschen Raum dem Zuge der allgemeinen Entwicklung folgt, doch ohne seine durch lange und denkwürdige Tradition gesicherte Eigenart damit preiszugeben. Nicht zuletzt hat die in so vielfältiger Form hier gepflegte einfache Volksmusik ihr Teil daran, und ohne ihre anregenden Kräfte wäre auch die Höhenkunst der hier beheimateten Großmeister nicht denkbar. Mag auch nirgends sonst ein ebenso dankbares Feld für die Behandlung des vorliegenden Themas sich bieten, so wären ähnliche landschaftlich zusammenfassende Darstellungen aus anderen deutschen Gauen jedenfalls sehr zu begrüßen. W.s Arbeit gibt ein anregendes vortreffliches Beispiel dafür.

Aus Gedenkfeiern erwächst dem Schrifttum der musikalischen Ortskunde von jeher ein stattlicher Ertrag. Der Wert ad hoc entstandener Festschriften ist indessen ungleich und jeweils nur vollgültig, sofern ihr naturgemäß nicht nur für den Fachmann bestimmter Inhalt auch vor den Ansprüchen strenger Wissenschaftlichkeit bestehen kann. Aus festlichem Anlaß die Geschichte eines Kunstinstituts zu schreiben, bedeutet für den Bearbeiter eine gewisse Gefahr. Sie betrifft nicht die Methodik der Darstellung, für die es in diesem Fall keine einheitliche Richtschnur gibt, es sei denn die hier gebotene Rücksichtnahme auf einen weiten Leserkreis, sondern die kritische Einstellung zum Gegenstande. Das Geschichtsbild würde verfälscht sein, wenn sein Urheber im Hinblick auf die festliche Gelegenheit sich dazu verleiten ließe, dasselbe durchweg mit einem Glorienschein zu umgeben, Leistungen zu überschätzen oder aus diesen und jenen Gestalten und Begebenheiten mehr Wesen zu machen, als sie wirklich verdienen. Unnachsichtige Sachlichkeit, frei von lokalpatriotischen Zugeständnissen, ist auch im Rahmen einer Festschrift vornehmste Pflicht. Im übrigen wird ihr Zweck um so besser erfüllt sein, je deutlicher durch die Schilderung des Eigenlebens einer Kunststätte die allgemeine örtliche Kulturlage in ihrem Wandel der Anschauungen und Ziele umrissen erscheint. Die große Linie mit der unumgänglichen Kleinarbeit in Einklang zu bringen, erfordert hier ebenso besonderes Geschick wie die sprachliche Gestaltung, die über dem festlich gehobenen Grundton nie den wissenschaftlichen Ernst der Aufgabe vergessen darf. Nur dadurch ersteht in einer literarischen Festgabe ein Denkmal von bleibendem Wert, wenn es auf dem Fundament gründlicher und verantwortungsbewußter Forscherarbeit errichtet ist. Unter all diesen Gesichtspunkten muß das auch äußerlich vorzüglich ausgestattete, umfangreiche Werk „250 Jahre Braunschweiger Staatstheater" als vorbildlich bezeichnet werden. In kameradschaftlicher Zusammenarbeit dreier Verfasser, eines Wissenschaftlers, Forschers und Theaterfachmannes entstanden, will es „keine Geschichtschronik im engeren Sinne" sein, sondern „in Wort und Bild das pulsierende Leben aufzeigen, das Braunschweigs Theater damals wie heute erfüllt". Die Arbeitsteilung erwies sich in diesem Falle als sehr glücklich, denn jeder Bearbeiter ist mit seinem Sachgebiet aufs engste vertraut. Man nimmt das Buch mit gespannten Erwartungen zur Hand, sind doch die Namen Braunschweig und Wolfenbüttel dem Geschichtskundigen zum mindesten in bezug auf die Barockzeit geläufige Begriffe und vielsagend genug, um das Interesse an der weniger bekannten späteren Entwicklung der dortigen Theaterkultur wachzurufen. Die Frühgeschichte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts hat der Herausgeber Heinrich Sievers übernommen, der sich bereits durch seine Untersuchung der liturgischen Osterspiele als Kenner der mittelalterlichen Verhältnisse bestens einführte. Von diesen ältesten, für die weitere Theatergeschichte bedeutsamen Zeugnissen ausgehend, berichtet er über Aufstieg und Glanzzeit des

höfischen Theaters, das mit seinen Bestrebungen um die deutsche Oper in vorderster Reihe steht. Aus der Fülle der Ereignisse ist dem Leser manches neu, so z. B. wenn Herzog Heinrich Julius (1564 bis 1613), Verfasser von zwölf überlieferten Schauspielen, als „erster großer Vertreter bodenständiger Dramatik" vorgestellt wird, oder Herzogin Sophie Elisabeth mit ihrem „Freudenspiel" (1642) Stadens „Seelewig" im ersten Vorstoß zur deutschen Oper den Rang streitig macht. Was die im Zeichen Kussers und Schürmanns stehende Hochblüte der Oper angeht, die in dem Neubau von 1688, „dem vollkommensten aller norddeutschen Theater", ihre Heimstätte erhielt und über glänzende Kräfte verfügte, so fand der Verf. das Feld gewiß schon gründlich vorbereitet, namentlich durch die höchst verdienstlichen Arbeiten des verstorbenen Gustav Friedrich Schmidt. Gleichwohl vermag er auch hier sowie für die folgende Ära, der wiederum ein besonders theaterbegeisterter Regent, Herzog August Wilhelm, hellen Glanz verleiht, das Wissen wesentlich zu bereichern. Nicht minder gilt dies für die in Braunschweig betont volksverbundene, dagegen in Wolfenbüttel französisch orientierte Schauspielpflege, deren Bedeutung allein schon durch das Wirken Lessings gekennzeichnet ist und ihre gebührende Würdigung erfährt. Unter dem Titel „100 Jahre Hoftheater" legt sodann Albert Trapp in einem eingehenden, mehr chronikalischen Bericht das bis 1918 reichende Ergebnis seiner ungemein sorgfältigen Studien vor. Daß im ganzen gesehen Braunschweig in dieser zweiten Epoche nicht mehr eine führende Rolle zukommt wie ehedem, bedeutet keineswegs ein Aberkennen seiner nach wie vor rührigen und zeitweise von beachtlichen Erfolgen begleiteten Theaterkultur. Wie in allen deutschen Fürstenresidenzen mußte auch hier die Bezeichnung Hoftheater ihren ursprünglichen Sinn verlieren zu einer Zeit, da der wachsende Einfluß des Bürgertums auf die Kunstpflege die Nationalbühne zum Ziele setzte. Damit war auch Braunschweig der weitere Entwicklungsweg vorgezeichnet. Ruhige Zeiten wechselten mit solchen stärkeren Auftriebs, je nach Gunst der Regenten oder nach dem Organisationsgeschick der Intendanten, ernste erzieherische Absichten mit Zugeständnissen an den Modegeschmack. Das Schauspiel erlebt unter August Klingemann und Eduard Schütz eine zweimalige Blüte, ohne auf die Dauer mit der Oper, deren Rückgrat die vortreffliche Hofkapelle wird, Schritt zu halten. Ihr guter Ruf dringt dank dem Wirken der Methfessel, Abt und Riedel auch nach außen hin, und der Chronist kann unter anderem mit dem Bericht über ein Gastspiel Berlioz' sowie über Wagners Beziehungen zur Braunschweiger Hofbühne Tatsachen von besonderem Interesse verzeichnen, die ihr wachsendes Ansehen in der Theaterwelt bestätigen. Von der Krise im neuen Jahrhundert blieb sie so wenig wie jede andere deutsche Bühne verschont. Auch sie krankte schließlich an einer wohl mit berechtigtem Stolz gehüteten, doch überlebten Tradition, und „es konnte dem Braunschweiger Theater der Nachkriegszeit nicht schaden, durch einen kräftigen Frühlingssturm ein wenig aus der Ruhe und Selbstherrlichkeit aufgerüttelt zu werden". Mit dieser Feststellung leitet Alexander Schum, der gegenwärtige Intendant, sein glänzend geschriebenes Schlußkapitel „Vom Hoftheater zum Volkstheater" ein. Von revolutionärem Willen geleitet, jedoch im Kampf zwischen Zeitforderungen und althergebrachter Theaterkultur geht Braunschweig durch die Krise hindurch und überwindet sie, indem es zu jener kulturpolitischen Grundhaltung gelangt, die seit 1933 einen geistig erneuerten und künstlerisch großzügigen Aufbau des Theaterwesens gewährleistet. Über diese Dinge zu schreiben, konnte keinem Besseren anvertraut werden als dem Fachmann, der an Ort und Stelle selbst für das Schicksal des Theaters verantwortlich ist. Aus seinen gedankenreichen Ausführungen, die nebenbei zur allgemeinen Charakteristik des deutschen Theaters der Gegenwart manche vortreffliche Bemerkung enthalten, spricht nicht nur der feine Instinkt des gewiegten Praktikers, sondern auch ein starkes und zielbewußtes Bekenntnis. Durch die Beigabe eines überaus reichhaltigen, erlesenen Bildmaterials präsentiert sich diese Braunschweiger Festschrift in einem wahrhaft festlichen Gewande, sie verdient es um der ausgezeichneten Leistung willen in vollem Maße.

Unter dem Titel „Tausend Jahre Musik in Mainz" schickt A. Gottron seiner in Vorbereitung befindlichen mehrbändigen Arbeit über Mainzer Musikgeschichte eine in Form von kurzen Skizzen orientierende Studie voraus, die das aus Karl Schweickerts gründlicher Schilderung der kurfürstlich Mainzischen Hofmusik (Besprechung siehe AfM., III. Jg., S. 119) gewonnene Bild zeitlich und sachlich erweitert. Nach verschiedenen einschlägigen Vorarbeiten zu schließen, ist die Kirchenmusik G.s eigentliches Interessengebiet. Eine günstige Voraussetzung für die vorliegende Aufgabe, denn die Eigenart der Mainzer Musikgeschichte kennzeichnet sich darin, daß sie „mit der Kirchenmusik beginnt und sich im Schatten der Stifte und des kurfürstlichen Hofes entwickelt". In der Tat wird die dominierende kirchenmusikalische Stellung von Mainz, dem Sitz des Reichskanzlers und Primas der deutschen Kirche, schon in dem gedrängten Bericht offenbar. Dem Spezialforscher bietet sich hier ein dankbares Untersuchungsfeld hinsichtlich des germanischen Choraldialekts, der schon früh dem unter alemannischen Einflüssen stehenden Mainzer Choral sein Gepräge gibt, jedoch damit für die Folgezeit die romanische Praxis nicht ausschließt, wenn auch die umfassende Choral-Edition des Kurfürsten Johann Philipp von Schönborn die germanische Eigenart bewahrte. Zu diesem Fragenkomplex dürfte die spätere eingehende Darstellung wichtige Aufschlüsse bringen. Geringere Tragweite kommt, wie es scheint, der Figuralmusik zu. Zwar lassen sich die Spuren der Polyphonie bis ins 13. Jahrhundert zurückverfolgen, aber eine regelmäßige Pflege des mehrstimmigen Kirchengesanges datiert erst aus der Zeit des Kardinals Albrecht von Brandenburg (1514—1545), unter dessen Regierung neben der Domsängerschaft auch eine eigene Hofmusikkapelle entstand. Eine Reihe schöpferischer Kräfte, wie Wolfg. Heintz,

Jan le Febure, Gabr. Plautz, Dan. Bollius, Phil. Friedrich Buchner (den auch Würzburg als bedeutenden Barockmusiker für sich beansprucht) und Phil. Jac. Baudrexel, weisen sich als tüchtige Talente aus, ohne den Figuralstil in eine andere als die durch die allgemeine Entwicklung bezeichnete Richtung zu lenken. Als Schauplatz des geistlichen Theaters hingegen spielt Mainz seit dem Hochmittelalter eine wichtige Rolle, sei es in Gestalt der frühzeitig nachweisbaren liturgischen Spiele — ein ins 13. Jahrhundert zurückgehendes Osterspiel wird genau beschrieben — oder der humanistischen Schulkomödien und der Meistersingerspiele. Was die weltliche Musik angeht, so ist mit Recht „Frauenlob und den Meistersängern" ein eigener Abschnitt gewidmet, ist doch der ausgehende Minnesang mit Mainz mehrfach verknüpft. Vor allem aber als Geburtsstätte des Meistergesanges lenkt es die Aufmerksamkeit auf sich, und um so gespannter wird man ausführlichen, das bisherige Wissen vermutlich bereichernden Mitteilungen darüber entgegensehen. Der Bericht über das weltliche Theater sowie über die außerkirchliche Musik bei Hofe hält sich im großen und ganzen an Schweickert, hier und dort von treffenden Urteilen begleitet — mit Ausnahme des doch etwas überschätzten Fr. X. Sterkel, von dessen Komposition „In questa tomba" man schwerlich behaupten kann, daß sie mit Recht dem jungen Beethoven den Preis abgewann. Ein kleiner Irrtum sei noch berichtigt: Beethovens bei Schott verlegtes *cis*-moll-Quartett op. 131 ist nicht sein letztes (sondern op. 135 *F*-dur). Auch vom Mainzer Instrumentenbau gibt die Schrift einige bemerkenswerte Nachrichten, sowohl von dem teils dortselbst, teils in dem kleinen Rheingauort Kiedrich blühenden Orgelbau als auch von namhaften Geigenmachern. Ein Streifzug durchs 19. Jahrhundert endlich bestätigt, daß Mainz, wenn es auch hinter anderen Musikstädten des Rhein-Main-Gebiets zurückstand, auch fernerhin sein Ansehen wohl zu wahren wußte, und es gereicht seiner musikalischen Vergangenheit zur besondern Ehre, daß auch in Zeiten kultureller Fremdherrschaft fast ausschließlich deutsche Musiker dort wirkten.

Oskar Kaul, Würzburg

Wilhelm Friedemann Bach,

6 Duette für 2 Flöten. Herausgegeben und für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Kurt Walther. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

In der Reihe „Ausgewählte Instrumentalwerke von Wilhelm Friedemann Bach, herausgegeben vom Staatlichen Institut für Deutsche Musikforschung" erschienen zum erstenmal alle Duette für 2 Flöten des genialen Bach-Sohnes, nachdem bisher nur einzelne im Druck vorgelegen hatten. Diese praktische Ausgabe übernahm in geradezu vorbildlicher Weise der Flötist Kurt Walther. Der Druck unterscheidet die originalen, vom Autor stammenden Artikulationsbögen von den entsprechenden Vorschlägen des Herausgebers, indem er die ersteren stark, die letzteren fein wiedergibt. Besonders wertvoll ist die unterhalb des Liniensystems abstrakt-metrisch angegebene Auflösung der Vorhalte. Auf diese Art bleibt das originale Notenbild deutlich, und doch ist ein Vom-Blatt-Spiel selbst für Musizierende möglich, die vom Vorhaltstil Friedemanns wenig Begriff haben. Ohne diese Hilfe ist bei der komplizierten Faktur dieser Musik ein fehlerloses Prima-Vista-Spielen selbst für Berufsmusiker kaum möglich. Für den Kenner bleibt bei dieser praktischen Ausgabe die Möglichkeit bestehen, diesen oder jenen Vorhalt oder Artikulationsbogen anders zu deuten, so im *Es*-dur-Duo Nr. 3, zweiter Satz, wo durch die naheliegenden Terzen-Parallelen in Takt 14 und 16 die Vorhaltlänge in Takt 2 als Achtel erwiesen wird. Die Stücke selbst sind sehr wertvolle Werke und zeigen alle, am stärksten Nr. 3 in *Es*-dur, Nr. 4 in *F*-dur und Nr. 6 in *f*-moll, geniale, höchst eigenwillige und bis zum Dämonischen, ja psychisch Unheimlichen gesteigerte Züge. Die Stimmführung ist stets imitatorisch und reich an Querständen und harmonischen Überraschungen. Diese „neue" Musik mit ihrer subjektiven Appassionato-Stimmung ist in wesentliche Formen der älteren Kompositionsart gepreßt, so entstehen Liedformen und Fugen von völlig neuem Gepräge, die auch uns Heutige noch stark fesseln und trotz der Ungewöhnlichkeit, Duette anderswo als bei Hausmusik zu spielen, sehr starke Wirkung auch im Konzertsaal haben.

Gustav Scheck, Berlin

Bibliographie des Musikschrifttums.

Herausgegeben im Auftrage des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung von Georg Karstädt. Jahrg. 4, Januar—Dezember 1939. Hofmeister, Leipzig 1941. IV, 157 S. 8°.

Verzeichnis der Neudrucke alter Musik.

Herausgegeben im Auftrage des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung von Walter Lott. Jahrg. 5 (1940). Hofmeister, Leipzig 1941. 43 S. 8°.

Wer einmal bedenkt, daß die Lücke, die der Weltkrieg in die bibliographische Arbeit gerissen hat, bis heute nicht wieder geschlossen werden konnte, wird das Erscheinen des 4. Jahrgangs der „Bibliographie des Musikschrifttums" inmitten eines für den gegenwärtigen Krieg entscheidungsvollen Jahres besonders dankbar begrüßen. Ihrer regelmäßigen Fortführung kommt gerade seit dem Berichtsjahr 1939 erhöhte Bedeutung zu, weil sie nach dem Wegfall der Bibliographie im Jahrbuch Peters das einzige zusammenfassende Nachschlagewerk über das periodische Musikschrifttum darstellt. Daß der Herausgeber bereits den 5. und 6. Jahresband für Ende 1942 zusagt, wird der Leser darum mit großer Genugtuung vernehmen.

Auch der vorliegende Band erfüllt die an ihn gestellten Erwartungen und erweist sich, auf das Ganze gesehen, als ein vorzügliches und zuverlässiges bibliographisches Hilfsmittel in der Hand des Musikwissenschaftlers, Bibliothekars und des überhaupt an diesem Schrifttum interessierten Laien. Die Systematik ist bis auf kleine Veränderungen innerhalb der Gruppe XIII die gleiche geblieben. Sie vermag im wesentlichen ein klares Bild von dem vielgestaltigen und weitverzweigten musikalischen Gesamtbereich zu geben, könnte aber durch weiteres Untergliedern einiger Gruppen (z. B. IIa, IVa und Va) noch übersichtlicher und für die Benutzung zweckmäßiger gestaltet werden. Es bleibt zu überlegen, ob man die Untergruppen dann noch durch eine eigene alphabetische Reihenfolge ihrer Einzeltitel voneinander abhebt.

Gruppe I würde richtiger „Musikzeitschriften, andere Periodika und Gelegenheitsschriften" betitelt. Unvorteilhaft ist die Trennung von Bibliotheken und Katalogen innerhalb der Gruppe II. Bibliographie und Katalog unterscheiden sich vor allem dadurch, daß der Katalog einen wirklich vorhandenen Bestand ausweist. Demgemäß gehören 106—108 zu IIb.

Der Herausgeber weist wie bereits früher im Vorwort darauf hin, daß er minder wichtiges Schrifttum und Referate von nur wenigen Zeilen von der Aufnahme ausgeschlossen und der im Staatlichen Institut für Musikforschung geführten Sonderkartei zugewiesen hat. Unseres Erachtens könnte von diesem Auswahlprinzip, daß einer Fachbibliographie erfahrungsgemäß nur zuträglich ist, noch mehr Gebrauch gemacht werden. Vor allem wird der Musikwissenschaftler eine schärfere Sondierung nur gutheißen.

Es muß besonders anerkannt werden, daß der Herausgeber, dem allein die Sichtung und Verteilung des gesamten Titelmaterials auf die einzelnen Fächer zufällt, dieses wichtigste und schwierigste Stück Gedankenarbeit vorbildlich geleistet hat. Das ist um so höher zu bewerten, als die meisten Titel aus zweiter Hand vorliegen.

Eine Bibliographie ohne Sachregister ist darauf angewiesen, eine möglichst große Anzahl von inhaltlich verwandten und titelmäßig sich berührenden Schriften innerhalb einer Fachgruppe bereitzustellen. Dazu verhilft auch die Verweisung, von der im 4. Jahresband im ganzen hinreichend Gebrauch gemacht wird. Es wäre allerdings noch wünschenswert, die Periodika und Gelegenheitsschriften auch möglichst nach der sachlich-systematischen Seite hin zu erfassen. Der Benutzer möchte z. B., wenn er sich über Orgelfragen unterrichtet, den „Bericht über die 2. Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst . . ." (39) unter XIIIa nicht missen. Er ist sonst gezwungen, noch jedesmal die Gruppe I auf einschlägiges Schrifttum hin durchzusehen. (Ebenso vermißt man 22, 23 unter VIb, 40 unter XII, 44 unter IVe, 59 unter VIIc, 121 unter IVa, 131 unter XIIIg, 134 unter VIIe, 144 unter VIIId und XIId, 342 unter Ic, 1073 unter XIf, 1437 unter VIIId, 1448 unter XIIIb, 1450 unter VIIb, 1465 unter XIb, 1468 unter VIIb, 1479 unter XIb, 1526 unter VIIId, 1527 unter VIIb, 1622 unter XIe, 1640 unter XIb.)

147 wird eine allgemeine Bibliographie genannt. Man müßte dann auch z. B. den „Bolletino delle pubbl. ital. . . ." und die „Bibliographie de la France: Compositions musicales . . ." heranziehen. Besser ist es aber wohl, überhaupt von der Aufnahme allgemeiner Bibliographien abzusehen.

Namen- und Ortsregister sind für den Benutzer eine große Hilfe. Die Anmerkung S. 54, die auj beide Bezug nimmt, gilt ebenso für die Gruppe VII, worauf noch besonders hinzuweisen wäre.

Auf die Frage eines Sachregisters ausführlich einzugehen, erübrigt sich, weil der Herausgeber den dankenswerten Entschluß gefaßt hat, die folgenden Jahresbände damit auszustatten. Jedenfalls wird dadurch die Brauchbarkeit der Bibliographie ganz wesentlich erhöht werden.

Zur Aufnahme der Titel und der alphabetischen Anordnung innerhalb der einzelnen Fachgruppen bleiben noch einige Wünsche offen. Es ist ratsam, die unter den Sachtitel einzuordnenden Schriften nach einheitlichen Gesichtspunkten — am besten im Anschluß an die „Instruktionen für die alphabetischen Kataloge der preußischen Bibliotheken" — aufzunehmen. Es verwirrt den Benutzer, wenn er 841 Zur Prüfung der Schallplatten . . .2650a unter Schallplatten . . . eingeordnet findet. Außerdem ist die Wahl der Ordnungsworte — es seien nur folgende Beispiele herausgegriffen — zu willkürlich:

35 Deutscher Organistenkalender
136 Musikwissenschaftliche Dissertationen
146 Svensk musikförteckning
610 Neue Fassung des Wertungssingens
2630 Errichtung des Musischen Gymnasiums

Auch für die alphabetische Reihenfolge der Namen sei nachdrücklich auf die „Instruktionen" hingewiesen. (58 und 59 müßten nach 63 stehen; 119 nach 120; 347a und b Jahrbuch gehört vor 347 Jarosch; 564 Mackenzie nach 565 McGehee; 1231 vor 1229; 2478a nach 2479; 1409a vor 1407a; 2503 nach 2503a; 2541 nach 2528.)

Bei der Durchsicht des Registers ergaben sich einige Ungenauigkeiten. (728 fehlt im Register unter Wien, 1400 ebenfalls, 1706 steht am falschen Platz. 920 fehlt im Register; es fehlen im Register 927, 930, 931, 932, 933, 936, 938, 940, 949, 961, 963; 39 und 955 betreffen Freiburg i. Br. Es fehlen im Register 956, 959, 960, 972, 1006, 1019, 1042, 1174, 1785, 1273, 1292, 1311, 1325, 1326, 1328, 1332—1335, 1336, 1339, 1355, 1481, 2354.)

Während die letzgültige Form für die „Bibliographie des Musikschrifttums" aus begreiflichen Gründen bisher noch nicht gefunden worden ist, hat sich die von Walter Lott für das „Verzeichnis der Neudrucke alter Musik" gewählte Anordnung als am besten geeignet und nicht

mehr revisionsbedürftig erwiesen. Die Musikalienneudrucke — berücksichtigt sind nur die Werke der Meister bis 1800 —, die Erstausgaben und die wissenschaftlichen Ausgaben der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts werden nach drei Seiten hin, alphabetisch (Alphabet der Komponisten bzw. alphabetische Reihenfolge der übergeordneten Gesamttitel), systematisch und mit Hilfe des Schlagwortregisters nach Titel und Textanfang erschlossen. Die Zuweisung der einzelnen Stücke an die 13 Fächer des systematischen Teils, die nach besetzungsmäßigen Gesichtspunkten geschieht, vollzieht sich ohne jede Schwierigkeit. Der zu Gebote stehende Raum gestattet eine übersichtliche und typographisch saubere Anlage des Ganzen. Es ist das Verdienst des Herausgebers, der seit über 20 Jahren musikbibliographisch vorbildlich arbeitet, im Auftrage des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung ein Nachschlagewerk geschaffen zu haben, das als schlechthin unentbehrlich zu bezeichnen ist. W. M. Luther, Göttingen

Karl Hasse,

Johann Sebastian Bach. Leben, Werk und Wirkung. Staufen-Verlag, Köln 1941. 8⁰. 200 S.

In seinem Buche über J. S. Bach nimmt Karl Hasse einen neuen, den Standort unserer politischen Gegenwart ein. Er will zeigen, daß der große Geist mit seinen Werken nicht nur über seine eigene Zeit, sondern auch über die unsere hinausrage. „Maßstäbe unserer Zeit an ihn anzulegen, kann dazu verhelfen, ihn uns unmittelbar nahezubringen, ihn für unsere Zwecke und Ziele auszuwerten, seine überragende Kraft an dem zu erproben, was er gerade für unsere Zeit, nicht nur für die seine, Wesentliches zu geben hat." (S. 11.)

Die Voraussetzungen, unter denen Bach gesehen wird, würden also verkannt, wenn man sie im wissenschaftlichen Gebiete suchen wollte. Das Ziel der Darstellung ist eben im eigentlichen Sinne praktisch, und die Feder wurde von einem Musiker, mehr fast noch von einem Erzieher geführt, der in der Kunstgeschichte beschlagen ist und ihr die stofflichen Grundlagen, nicht aber Verfahren und Anschauung verdankt.

Dieser didaktische Pragmatismus schlägt überall durch: in der Schilderung des Lebens, in der Besprechung des Werkes, in dem notwendigen und gelungenen Kapitel von der Nachwirkung, wo allenfalls des Weberschen Vorstosses gegen den bachischen Choralsatz zugunsten der Chromatisierung Voglers als zeitlich bedingter Erscheinung hätte gedacht werden können. In der mittleren Gruppe ergibt sich ein vom Verfasser selbst bedauertes Verhältnis: um den Leser möglichst sicher heranzuziehen, wird als die ihm am leichtesten zugängliche Sparte die Klaviermusik ein wenig vordringlich behandelt.

Die zahlreich gegebenen Notenproben wirken, zumal in Gegeneinanderstellung verwandter Stücke, oft drastisch; ein tieferes Eingehen auf melodisch-harmonische und rhythmische Strukturgesetze des bachischen Stils wird nicht beabsichtigt; wir verstehen das aus der Scheu vor einer Festlegung in dem Bereiche, wo Bach der Mann der Überraschungen ist und eine ausgebreitete Darlegung des Bestandes und der Abweichungen von ihm verlangen würde.

Th. W. Werner, Hannover

Ernst Leopold Stahl,

Mozart am Oberrhein. Schicksalswende in Mannheim. Hünenburg-Verlag, Straßburg 1942.

Das sorgfältig zusammengestellte und hübsch ausgestattete Buch ist eine wirkliche Bereicherung der Mozart-Literatur. Stahl berichtet in ausführlichen Darlegungen über die vier Mannheimer Aufenthalte Mozarts (1763, 1777/78, 1778 und 1790). Man erfährt eine Menge Neues über die Familiengeschichte der Cannabichs, der Wendlers, der Webers, über Josef und Aloysia Lange, über Mozarts Verhältnis zu J. G. Vogler. Auch über die Hofkapelle Karl Theodors, über Räume und Bauten (Palais Bretzenheim in Mannheim) und manche anderen Dinge werden aufschlußreiche Beobachtungen mitgeteilt. Mit großer Wärme erläutert der Verfasser Mozarts inneres Verhältnis zu der kurpfälzischen Residenz und zeigt, was Mannheim ihm gewesen ist, die Stätte seiner glücklichsten Tage: „mit einem Wort, wie ich Mannheim liebe, so liebt auch Mannheim mich" (12. November 1778). Wilhelm Petersen hat eine kleine übersichtliche Beschreibung der Mannheimer Kompositionen von 1777/78 beigesteuert. Eine Fülle von Abbildungen erhöht den Wert des Buches, das die Stadt Mannheim als 5. Band ihrer Schriften und als Abschluß ihrer Mozart-Ehrungen 1941/42 auf die Initiative Oberbürgermeisters Renningers herausgegeben — und womit sie sich selbst Ehre gemacht hat. Unter den Abbildungen interessieren besonders die Miniaturbildnisse Johann Baptist und Dorothea Wendlings, das ausgezeichnete Porträt Christian Cannabichs von J. G. Edlinger und das Altersbild der Aloysia Weber-Lange. Sogar ein unbekanntes Mozart-Porträt findet sich, eine Pause nach einem verschollenen Ölbild von J. W. Hoffnas. Wenn sie wirklich Mozart darstellt, so bildet die etwas grobe Zeichnung eine unschätzbare Bestätigung der Seelenverfassung, in der Mozart 1777/78 lebte: gärender Drang und stürmische Auflehnung gegen das Überkommene sprechen aus den jugendheißen Zügen.

Friedrich Blume, Kiel

Mitteilungen

Publikationen älterer Musik

Die Gesellschaft zur Herausgabe älterer Musik (vormals „Abteilung“ der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft) hat sich in einer Mitgliederversammlung zu Leipzig am 20. März gemäß § 7 ihrer Satzungen aufgelöst, da der Herr Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung ihre Aufgaben nunmehr dem Staatlichen Institut für Deutsche Musikforschung übertragen hat. Als letzte Veröffentlichung wird sie in Kürze den „Zwölften Jahrgang“: den Schlußband (IV) der Machaut-Gesamtausgabe, aus dem Nachlaß Friedrich Ludwigs besorgt von Heinrich Besseler, vorlegen. — Die verdienstvolle Arbeit der genannten Gesellschaft wird vom Staatlichen Institut für Deutsche Musikforschung in anderer Form fortgesetzt werden, wobei die von ihr bereits fest geplanten Vorhaben auf jeden Fall und vordringlich verwirklicht werden sollen. An die Stelle der bisherigen „Publikationen älterer Musik“ werden Gesamtausgaben außerdeutscher Meister bzw. Neuausgaben von Quellen außerdeutscher Herkunft treten. Die Planung, die durchzuführen zur Zeit noch nicht möglich ist, wird später bekanntgegeben werden.

Leipzig und Berlin, im April 1943

Gesellschaft zur Herausgabe
älterer Musik
Der Vorsitzende
Schultz

Staatliches Institut für
Deutsche Musikforschung
Der Leiter
Albrecht

*

Prof. Dr. Rudolf Gerber, Gießen, erhielt eine Berufung auf das musikwissenschaftliche Ordinariat in Göttingen, die er angenommen hat.

Dr. Anna Amalie Abert, Kiel, ist am 22. Juli 1943 zur Dozentin ernannt und der Philosophischen Fakultät der Universität Kiel überwiesen worden.

Prof. D. Dr. Max Seiffert wurde am 9. Februar 75 Jahre alt. Reichsminister Rust sandte ihm ein Glückwunschschreiben und ließ ihm durch Ministerialrat Dr. Miederer sein Bild mit eigenhändiger Unterschrift überreichen. Prof. Dr. Fritz Stein widmete ihm am 15. Februar ein Konzert seines Kammerorchesters, in welchem Werke von Bach, Händel und Telemann, zum Teil in Seifferts Bearbeitung, erklangen. Prof. Stein, der unter anderem Telemanns Kantate „Der Schulmeister“ in der einzig bekannten Bearbeitung von Chr. E. Fr. Weyse (1774—1842) für Solobaß, zweistimmigen Chor, Streicher und B. c. aus einer Kopenhagener Handschrift aufführte, wies mit Worten herzlicher Dankbarkeit auf das stille, selbstlose Wirken Seifferts hin, durch das unsere Aufführungspraxis entscheidend gefördert worden sei.

Prof. Dr. Theodor Kroyer wurde am 9. September 1943 70 Jahre alt.

Dr. Ludwig Strecker, der Leiter des Verlags B. Schotts Söhne, Mainz, wurde am 13. Januar 60 Jahre alt.

Am 28. Februar wurde der Musikforscher Bibliotheksrat Dr. Gustav Beckmann, Berlin, 60 Jahre alt.

Am 20. März wurde Prof. Dr. Karl Hasse, Köln, 60 Jahre alt. Aus diesem Anlaß fanden in Köln Aufführungen von Kompositionen des Jubilars statt.

Prof. Dr. Willi Kahl, Köln, z. Zt. im Felde, wurde am 18. Juli 50 Jahre alt.

Prof. Dr. Arnold Schmitz, Breslau, z. Zt. im Felde, wurde am 11. Juli 50 Jahre alt.

Am 2. Juni 1943 starb plötzlich der Berliner Lautenist Hans Neemann, dessen Forschertätigkeit auf dem Gebiet der Lautenmusik die Musikwissenschaft dankbar gedenkt.

Am 27. August 1943 verschied zu Regensburg der Musikverleger Gustav Bosse.

An unsere Bezieher!

Das „Archiv für Musikforschung“ muß nunmehr seinen Umfang auf die Hälfte herabsetzen. Infolgedessen ist dieses Heft das letzte des 8. Jahrgangs. Der 9. Jahrgang wird voraussichtlich wieder in vier Einzelheften erscheinen.

Verantwortlich: Dr. Hans Joachim Therstappen, z. Zt. Wehrmacht. — Sämtliche Einsendungen sind vorläufig an das Staatliche Institut für Deutsche Musikforschung, Berlin C 2, Klosterstraße 36 zu richten
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38